E. SOLMI

LEONARDO DA VINCI









Zeichnung in der Ambrosianischen Bibliothek in Mailand

Leonardo da Vinci

von

Edm. Solmi

Mit 9 Vollbildern

Vom Verfasser genehmigte Übersetzung
aus dem Italienischen von Emmi Hirschberg

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1908

Zweites Tausend

Inhalt

Wanderjahre.

Anhang.



Verzeichnis der Abbildungen.

Vorwort.

Ich werde nicht eher ruhen,
als bis das Bild vollendet ist.
Manusc. H. 98 v.

Leonardo da Vinci vereinigt in sich Schönheit und Kraft, heitere Liebenswürdigkeit und ernstes Streben; seinem großen Geiste allein ist es gelungen, Kunst und Wissenschaft harmonisch zu verschmelzen. — Eine Leistung ohnegleichen!

Es ist schwer, ein getreues Bild des großen Meisters zu geben, denn nur wenig von dem, was er geschrieben und gesagt hat, ist uns überliefert; die lebensgeschichtlichen Nachrichten über ihn sind ganz unzulänglich.

Mein Buch beschränkt sich deshalb auf den Versuch, in kurzen Zügen die Ergebnisse meiner ernsten, getreuen Studien zu sammeln; es will nichts weiter, als die einzelnen Züge zu einheitlicher Darstellung zusammentragen — Züge, die teils unrichtig zusammengestellt, teils von früheren Gelehrten übersehen und von späteren mit Geschick und Anstand umgangen worden sind. Meine Darstellung soll ein Beitrag sein zum Verständnis des Lebens und der Werke Leonardos.

Leonardos Manuskripte sind nicht nur die Geschichte seines Schaffens und Denkens, sondern auch seines Lebens und seines Charakters. Ich war daher bestrebt, alle, selbst die nur flüchtig in den Aufzeichnungen erwähnten Tatsachen und Menschen dem Leser vor Augen zu führen; denn ohne Liebe und Verständnis für die Einzelheiten ist es nicht möglich, den unendlich großen Wert der Handschriften zu begreifen.

E. S.

Abkürzungen für die Manuskripte.

A. = Les manuscrits de Léonard de Vinci. — Le manuscrit A de la Bibliothèque de l'Institut (édition Ravaisson). Paris 1880.

Ash. I. = Les manuscrits de Léonard de Vinci. — Les manuscrits H de la Bibliothèque de l'Institut; 2038 (Ash. I) und 2037 (Ash. II) de la Bibliothèque Nationale (édition Ravaisson. VI). Paris 1891.

B. = Les manuscrits de Léonard de Vinci. — Les manuscrits B und D de la Bibliothèque de l'Institut (édition Ravaisson. II). Paris 1883.

C. = Les manuscrits de Léonard de Vinci. — Les manuscrits C, E und K de la Bibliothèque de l'Institut (édition Ravaisson. III). Paris 1888.

C. A. = Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Roma—Milano 1891—1899.

D. = siehe B.

E. = siehe C.

F. = Les manuscrits de Léonard de Vinci. — Les manuscrits F und J de la Bibliothèque de l'Institut (édition Ravaisson. IV). Paris 1889.

G. = Les manuscrits de Léonard de Vinci. — Les manuscrits G, L und M de la Bibliothèque de l'Institut (édition Ravaisson. V). Paris 1890.

H. = siehe Ash. I.

J. = siehe F.

L. = siehe G.

Lu. = Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei, herausgegeben von H. Ludwig. Berlin 1882. 3 Bände.

R. = The literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by J. P. Richter. London 1883. 2 Bände.

Triv. = Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio (edizione L. Beltrami). Mailand 1892.

W. An. A. = J manuscritti di Leonardo da Vinci della reale Biblioteca di Windsor. — Dell' Anatomia, fogli A. (edizione Sabachnikoff e Piumati). Paris 1898.

Bei Richter und Ludwig sind die Paragraphen, bei den andern die Seiten angegeben.



Die ersten dreißig Jahre in Florenz

1452—1482.

Erstes Kapitel.

Der Schüler taugt nichts, der seinen Lehrer nicht überflügelt. R. 498.

Giorgio Vasari hat in der ersten Auflage seiner Lebensbilder den Ausspruch getan, Leonardo sei kein Mensch, sondern vielmehr die Verkörperung des Göttlichen auf Erden! „Und wirklich,“ schrieb er, „schickt uns der Himmel zuzeiten Wesen, die nicht nur die höchste Menschlichkeit in sich verkörpern, sondern die Gottheit selbst; und wenn wir ihnen, denen Gott sich offenbarte, nachstreben, so kann auch unser Geist und unsere Seele den höchsten Höhen ihres Reiches nahen.“ In der zweiten Auflage sagt er weniger kühn, aber mit gleichem, wenn nicht noch größerem Pathos: „Reiche Gaben sehen wir oft von der Natur mit Hilfe der himmlischen Einflüsse über menschliche Geschöpfe ausgegossen. Bisweilen aber vereinigt sich wie ein übernatürliches Geschenk in einem einzigen Wesen Schönheit, Liebenswürdigkeit und Tugend auf so herrliche Weise, daß jede seiner Handlungen göttlich erscheint,

daß alle andern Sterblichen hinter ihm zurückbleiben, und sich deutlich offenbart: alles, was er leiste, sei von Gott gespendet, nicht aber durch menschliche Kunst errungen. Und das sahen die Menschen an Leonardo! Er besaß die äußere Schönheit des Körpers, die keiner genug zu preisen vermochte; die Anmut, die in allen seinen Handlungen hervorleuchtete; den Seelenadel, der ihm im Zwiespalt des Lebens den rechten Weg wies. Seine Kraft war groß und voller Gewandtheit, seine Seele königlich und hochgemut; und der Ruhm seines Namens verbreitete sich so, daß er nicht nur zu seinen Lebzeiten, sondern noch mehr nach seinem Tode gefeiert wurde." —

Leonardo, 1452 geboren, ist ein Kind der freien Liebe, „und man könnte ihn," fügt Anonimo Gaddiano hinzu, „als ein Wunder der Natur betrachten". Aber wo wurde er geboren? Kam er in einem jener Häuser zur Welt, die, mitten im Grün der Tannen und Pinien, den Kampanile und das Kastell von Vinci umgeben, und die sich in den Windungen des toskanischen Monte Albano verlieren? Oder war seine Heimat weiter unten in Anchiano zu suchen, dort, wo man die weite Ebene überblickt, die am Horizonte von den scharfen Konturen der apuanischen Alpen begrenzt wird, von den lieblichen Anhöhen der lucchesischen Berge und von der sanften Hügellinie, die sich bei den schlanken Türmen San Geminianos verliert? Und ist seine Mutter Catarina, die sich später mit Accattabriga, Sohn des Piero del Vacca aus Vinci verheiratete, die Frau niederen Standes, wie die Dokumente sagen, oder, wie Anonimo berichtet: die Jungfrau „aus edlem Geschlechte"? Es will fast scheinen, als ob die Natur absichtlich Ort und Stunde, die Zeugen dieses Wunderwerkes waren, in einen dichten Schleier der Vergessenheit hat hüllen wollen.

Väterlicherseits stammt Leonardo aus einer Notarenfamilie. Ser Michele war Notar gewesen, sein Sohn Guido und dessen Söhne Ser Giovanni und Ser Piero auch. Der Großvater Antonio (1372—1468) war Landwirt und Advokat und brachte seine einförmigen Tage im Hause und im Obstgärtchen in Vinci zu; nur von Zeit zu Zeit ging er hinunter nach Anchiano, um Karten zu spielen, eine Tätigkeit, die er zuweilen durch Unterzeichnung eines Vertrages unterbrach. Ser Piero (1427 bis 1504) war damals 25 Jahre alt, und Florenz, in dem er sich zur Vollendung seiner Studien aufhielt, hatte tausend Träume in seiner jungen Seele erweckt. Er fühlte einen starken Tatendrang in sich und eine Lebensfreude, die er in der heimlichen Liebe zu Catarina befriedigte. Ein Sproß dieses Bundes war Leonardo, der 1452 zur Welt kam.

In demselben Jahre verheiratete sich Ser Piero mit Albiera, Tochter des Giovanni Amadori, wohl auf den Wunsch des Vaters, der durch eine vorteilhafte und standesgemäße Heirat das Verhältnis mit Catarina, das nach Sitte und Herkommen zu einer Ehe hätte führen müssen, zu hintertreiben suchte. Und kurze Zeit darauf nahm er den illegitimen Sohn in sein Haus, wohl so widerwillig, wie man einen aufdringlichen Gast beherbergt! Aber die Natur, die Großes mit ihrem Liebling vorhatte, bevorzugte ihn dadurch, daß Ser Piero erst 24 Jahre nach der Geburt Leonardos, nachdem er schon zweimal, zuerst mit Albiera Amadori, dann mit Francesca Lanfredini verheiratet war, 1476 einen zweiten Sohn, namens Antonio, bekam. Hierauf folgen in ununterbrochener Reihenfolge Giuliano (1479), Lorenzo (1484), Violante (1485), Domenico (1486) als Kinder der dritten Frau, Margherita, Tochter des Francesca di Jacopo; Mar-

gherita (1491), Benedetto (1496), Bartolomeo (1497) als Kinder der vierten Frau, Lucrezia Cortigiani. Und noch mit 77 Jahren, am Ende seines Lebens, besaß er die Kraft, noch einmal Vater zu werden, denn 1505 wurde sein jüngster Sohn, Giovanni, geboren.

Dieser wunderbaren Fruchtbarkeit in späteren Jahren stellt sich das wachsende Vermögen Ser Pieros an die Seite. Der einfache Notar aus Vinci verläßt bald seine Heimat und siedelt nach Florenz über. Im Jahre 1471 wurde er Prokurator des Klosters der SS. Annunziata, 1484 ist er Notar der Signoria. Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts ist er Anwalt der ersten florentinischen Familien, unter denen sich auch die Medici befinden, und unter den Notaren seiner Zeit ist er derjenige, von dem sich im Archivo dei Contratti die größte Anzahl von Notariatsakten befindet!

Ende 1457 finden wir Leonardo in dem ärmlichen Hause und dem kleinen Obstgarten zu Vinci, im engen Verkehr mit seiner Familie, mit dem Vater und der Stiefmutter, dem Onkel Francesco, dem Großvater Antonio und der Großmutter Lena. Zur Zeit des Sonnenunterganges, wenn die letzten Strahlen einen leichten Hauch von Schönheit und Melancholie auf das Antlitz des Menschen zaubern, lauschte er den kindlich abergläubischen Erzählungen, die aus der mystischen Phantasie der Südländer entstehen. In diesen Erzählungen hieß es immer wieder, „wie der Dämon der Hölle, in seinem gottlosen Neide auf unser Seelenheil, in verschiedenen Gestalten auf die Erde kommt, um die guten Taten, die uns teilhaben lassen an der Gnade unseres allgütigen Gottes, zu vereiteln“. Oft stieg man auch in den langen Sommertagen fröhlich lärmend durch das frische Grün hinab in die kleinen Orte Costereccia, Colombaia oder

Linari, in deren kleinen, verfallenen Häusern arme Bauern wohnten, die, wie es der Großvater oft selbst tat, mit dem Spaten den festen Boden bearbeiteten.

In dem Gegensatz zwischen dem Mystizismus des Hauses und der strahlenden, lachenden Natur mit ihren zahllosen, vom leisen Winde bewegten Bäumen und Blumen, dem munteren Zwitschern der Vögel, die bald im Gebüsch verborgen, bald in schnellem Fluge zum blauen Himmel emporflogen, in diesem Widerstreit erschloß sich zuerst die junge Seele Leonardos dem Gefühls- und Geistesleben. Mehr als die Geschichten voll religiösen Schreckens ergriffen ihn die fernen blauen Berge, die kleinen, grün bewachsenen Täler, die mit lachenden Ortschaften geschmückten Hügel. Sein Auge sah nirgends die Spuren der finsteren Versuchung des Teufels. In der Ruhe des lachenden Morgens träumte er nur das, was sein Geist begreifen konnte, und was er dann später mit dem Pinsel noch einmal schaffen sollte.

„In der Erinnerung an meine erste Kindheit," schreibt Leonardo, „als ich einen jener jugendlichen Träume träumte, war es mir, als ob ich in einer Wiege läge und ein Geier sich zu mir herabließe, der mir den Mund mit seinem Schwanze öffnete und meine Lippen damit schlug." War das nicht eine Vorahnung seiner Begabung, die geringste Bewegung, mit der sich die Vögel auf ihren schwachen Flügeln in das weite Reich der Lüfte emporheben, zu beobachten und zu beschreiben? „Und diese genaue Schilderung des Geiers," sagt Leonardo gelegentlich seiner Studien über den Vogelflug, „scheint mein Schicksal geworden zu sein."

Wirklichkeit und Träume wurden eins in diesen ersten wunderbaren Lebensjahren, und das Fest des Schauens der unendlichen Formenwelt der Natur schien kein Ende

nehmen zu wollen. Jedoch bald kamen Ereignisse, die den wolkenlosen Himmel seiner Kindheit trübten. Der Tod des Großvaters, der Tod Albieras — von der Leonardo später mit so vieler Liebe zu ihrem Bruder Alessandro Amadori sprach — sind die traurigen Ereignisse seiner ersten Jugendzeit. Sie endete mit dem Leben in Florenz, wohin sich Ser Piero 1469 zurückgezogen, und wo er mit seinem unehelichen Sohne, mit seiner zweiten Gemahlin Francesca Lanfredini, seiner alten Mutter und einer armen Magd in dem Hause an der heutigen Piazza San Firenze wohnte, das er von der Kaufmannszunft gemietet hatte.

Die materielle und geistige Strömung, die Florenz damals bewegte, können wir nur in geringem Maße verstehen. Ser Piero gab sich ausschließlich dem Erwerb, Leonardo der Wissenschaft hin. Leonardo schrieb einmal: „Wie viele Kaiser und Fürsten haben gelebt, von denen es keine Kunde mehr gibt, und doch suchten sie Länder und Schätze nur deshalb zu erwerben, um ihren Ruhm zu sichern. Wie viele lebten wiederum in größter Armut, um Tugenden zu erlangen! Siehst du nicht ein, daß Besitz an sich nicht so zum Nachruhme verhilft, wie die Wissenschaft, die stets ein beredtes Zeugnis für den Charakter ablegt; denn das Wissen ist das rechtmäßige Kind desjenigen, der es erzeugt, und nicht das illegitime wie das Geld!“

Mit dieser selbstlosen Liebe zur Wissenschaft, die immer eine seiner hervorstechendsten Eigenschaften war, widmete sich Leonardo in der damals beliebten Scuola d'Abbaco von Anfang an dem Studium der Wissenschaften, vor allem dem der Mathematik. Vasari, der schon aus dem Lallen des Kindes die einstige Größe des Mannes prophezeit, sagt, „daß Leonardo aus der Wissenschaft und den

Grundlagen der Literatur einen weit größeren Nutzen hätte ziehen können, wenn er weniger unbeständig gewesen wäre. So lernte er wohl viel, begann aber alles, um nichts zu Ende zu führen. In der Scuola d'Abbaco, in der er nur wenige Monate war, erwarb er sich ein so großes Wissen, daß er dem Lehrer, der ihn unterrichtete, so viele Zweifel entgegenstellte und ihm so viel Schwierigkeiten machte, daß er ihn oft vollständig verwirrte." Aber das literarische Wissen, das Studium der Bücher: „Liber abaci" von Fibonacci, und: „Elementa" von Euklid war so oberflächlich gewesen, daß sich Leonardo in späteren Jahren wieder damit befaßte, Latein, Arithmetik und Geometrie von Grund auf zu erlernen.

Seine vielseitige Begabung und sein unbewußter Drang nach Tätigkeit veranlaßten Leonardo, nachdem er die Scuola d'Abbaco verlassen hatte, sich dem Studium der Musik zu widmen, die Laute zu spielen, „herrliche Lieder zur Laute zu improvisieren," zu zeichnen und Reliefs zu machen: „Dinge, die seine Phantasie mehr als alles andere beschäftigen." Schon bei seinen ersten Zeichenversuchen bemerkte man eine Präzision, die sonst nur Kupferstecher zu besitzen pflegen. „Es gibt viele Menschen," sagt Leonardo später einmal, als er davon spricht, daß gerade in dieser Präzision die Begabung klar zu erkennen sei, „es gibt viele Menschen, die wohl den Wunsch und die Liebe zum Zeichnen haben, denen es aber an der Begabung dazu fehlt. Dies zeigt sich schon im Kinde, denn ein faules Kind wird eine Zeichnung nie bis auf die Schattierung fertigstellen".

Es läßt sich denken, daß Ser Piero mit Schrecken die Begabung des Jünglings bemerkte und, als praktischer Mann, diese vielseitigen Gaben sehr bedauerte; er hätte ähnliche Talente in anderer Weise verwertet. An-

fangs gab es manchen Vorwurf und Tadel seitens des Vaters; als er aber sah, daß sich das Genie nicht unterdrücken ließ, wollte er es in ehrenvolle und vorteilhafte Bahnen leiten; „und so nahm er eines Tages die Zeichnungen seines Sohnes und brachte sie zu seinem Freunde Andrea del Verrocchio, mit der dringenden Bitte, ihm zu sagen, was er von den Zeichnungen Leonardos halte".

„Erstaunt sah Andrea die großartigen Skizzen und drang in Ser Piero, dem Talent seines Sohnes nichts in den Weg zu stellen. Darauf hieß Ser Piero den Leonardo, in die Werkstatt Andreas zu gehen, was dieser mit großer Freude tat." —

Die großen Geister eines Jahrhunderts scharen sich alle um einen leuchtenden Mittelpunkt. Und ein solcher war zu damaliger Zeit, und noch lange nachher, Florenz; besonders für die, die die Zeichenkunst erlernen wollten. Die Mehrzahl der Künstler leistete ganz Außerordentliches; die Technik hatte dadurch eine schwindelnde Höhe erreicht; jeder war bemüht, den andern noch zu übertreffen. Leonardo, der die große Macht erkannte, die die Kritik auf die Vertiefung der Gedanken und der Kunst hat, schrieb: „Der Künstler müsse ebenso seinen Feinden Gehör geben wie seinen Freunden, denn Haß ist mächtiger als Liebe." — „Und wirklich," fügt Vasari hinzu, „wer diese Kunst erlernen will, für den ist Florenz der geeignetste Ort, denn nirgends ist Wettstreit und Neid so zu Hause, wie hier, und besonders in gegenwärtiger Zeit."

Andrea Cione del Verrocchio (1435—1488) war damals der Mann, der sich durch sein einziges Können und durch seine strenge Methode den Ruf des besten Lehrers erworben hatte. Mehr mit Geduld als mit Genialität ausgestattet, mehr durch Studium als durch natürliche

Begabung unterstützt, war er langsam und mühselig zu einer tiefen und wahren Wiedergabe der Natur gelangt und zu einer, unter den großen Meistern fast einzig dastehenden Vielseitigkeit. In seiner Jugend „hatte er sich der Wissenschaft, besonders der Geometrie, gewidmet". Aus einem Goldschmied war er Holzschnitzer, aus einem Holzschnitzer Bildhauer, aus einem Bildhauer Perspektiviker, aus einem Perspektiviker Maler geworden; nebenbei beschäftigte er sich noch mit Musik, studierte alles, sowohl den Menschen in seinen verschiedenen Lebensaltern, als auch die Tiere und Pflanzen in ihren tausendfältigen Formen und „beherrschte", wie es treffend heißt, „alle Gebiete der Kunst".

Das erste, was Leonardo von seinem Lehrer lernte, war: daß man vor allen Dingen Wissen besitzen müsse. „Wer die Praxis übt, ohne sich vorher mit der Theorie beschäftigt zu haben, gleicht einem Steuermann, der sein Schiff ohne Kompaß und Steuer besteigt und nun nicht weiß, wohin er fährt." Weiter lernte er, daß man das Wissen nur durch gründliches, geduldiges Studium der Natur, die man nachbilden will, erlange; „befolgt man diese Vorschrift jedoch nicht, so vergeudet man seine Zeit, und verlängert seine Lehrjahre unnütz".

Wie sein Lehrer, der besonders Bildhauer war, formte Leonardo zunächst einige lächelnde Frauen- und Kinderköpfe, darunter einen Christusknaben von entzückenden Formen. Verrocchio seinerseits eignete sich in seinen Zeichnungen die Anmut und Lieblichkeit seines Schülers an. Das Scharfe, Rauhe seiner früheren Werke wich, wie zum Beispiel in der Gruppe des „ungläubigen Thomas", einer Innigkeit des Ausdruckes, einer Geschmeidigkeit der Gewandung, einer tiefen Psychologie und jenem

geheimnisvollen Lächeln, das wir unzweifelhaft als Einfluß Leonardos ansehen müssen.

Die Entwicklung dieser beiden Künstler ist sogar eine Zeitlang so eng miteinander verbunden, daß es schwer ist, klar und genau zu trennen, wo der Einfluß des einen anfängt und wo der des andern aufhört.

Leonardo und Verrocchio arbeiten zunächst gemeinsam an der „Taufe Christi". Eine Zeichnung des Louvre, zweifellos von Verrocchios Hand, trägt die Schriftzüge Leonardos. Eine Zeichnung Leonardos dagegen, die sich in Weimar befindet, zeigt die anmutigen Formen des David von Verrocchio. Die Taufe Christi, durch die von Vasari erzählte Anekdote berühmt, zeigt den Augenblick, in dem die Kunst des Lehrers und Schülers in starken Gegensatz treten. Der Engel, von der Hand Leonardos unterscheidet sich durch die Anmut in der Bewegung, durch den natürlichen Faltenwurf der Gewandung und durch den lieblichen Ausdruck des von langen Locken eingerahmten Gesichtes stark von den linkischen Gestalten, den hart anliegenden Gewändern und den scharfen Gesichtszügen der drei anderen Figuren Verrocchios. „Und hier ist auch der Grund dafür zu suchen, daß dieser keine Farben mehr anrühren wollte; es schmerzte ihn zu sehr, daß ein Kind mehr verstände als er." Und wenn man diese Äußerung auch nur als eine Frucht der Neigung Vasaris, seine Helden zu sehr in den Himmel zu heben, betrachten kann, so ist es doch gewiß, daß sich Verrocchio bemühte, seine Kunstauffassung der tiefen, anmutigen, harmonischen und vollendeten Leonardos zu nähern.

In der Werkstatt Verrocchios kam Leonardo in engeren Verkehr mit Sandro Botticelli, Pietro Perugino und Lorenzo di Credi. Nach 1472 — in diesem Jahre finden wir seinen Namen zum erstenmal im Buch der

Malerzunft — dehnten sich seine Beziehungen noch weiter aus: „in seiner liebenswürdigen Bereitwilligkeit unterstütze er jeden Gleichgesinnten, gleichviel ob arm oder reich, wenn er nur Talent und Tugend besaß“.

Sandro Botticelli (1442—1515), der in der Werkstatt Verrocchios, nach dem Ausdruck Ullmanns, mehr Gehilfe als Schüler war, stand Leonardo bei seinen Fortschritten treu zur Seite und war eine Zeitlang sogar sein Vertrauter. Spuren dieser Freundschaft finden wir, wenn wir das Leben dieser beiden Künstler vergleichen, außerdem im Trattato della Pittura und im Codice Atlantico von Leonardo.

Beide von der Neigung zur theoretischen Forschung auf dem Gebiete der Kunst getrieben — die Fama sagt, Botticelli habe jeden geliebt, von dem er wußte, daß er ein Jünger der Kunst war — waren von Anfang an durch gemeinsames Streben verbunden. Später, als Botticelli dem Antonio Segni das berühmte Bild „Die Verleumdung des Apelles“ zeigte, ein Bild, das Leonardo in seinem Trattato anerkennend erwähnte, zeigte Leonardo demselben Künstler die Zeichnung des Neptun, von der sich eine Skizze im Windsor-Castle befindet, und die im heidnischen Stoff und in der Darstellung den Einfluß Botticellis erkennen läßt. Vasari erzählt von dieser Zeichnung: „Wir sehen auf dem Blatt das stürmende Meer und den von Seepferden gezogenen Wagen, der von gespenstischen Erscheinungen, mächtigen Seetieren, Winden und einigen schönen Meeresgöttern umgeben ist.“

Aber bald mußte sich in diesen beiden so verschieden veranlagten Naturen, wie es Leonardo und Botticelli im Grunde waren, ein tiefer Gegensatz im Charakter und in der Auffassung der Kunst bemerkbar machen. Der eine war heiter und bestimmt veranlagt, seine Begabung trieb

ihn zu einer mehr wissenschaftlich-naturalistischen Auffassung der Malerei, der andere war ein grüblerischer, sentimentaler Charakter und richtete seine künstlerische Kraft mehr auf das Ideale als auf das Natürliche der Formen. Es läßt sich daher leicht denken, daß beide Künstler auch in den Gesprächen über Kunst nur selten einig waren.

Scharf spricht sich Leonardo im Trattato della Pittura (I, 60) über Botticelli aus, der das Studium der Landschaft bekämpft. „Wer nicht alle Gebiete der Malerei mit gleichem Eifer studiert, wer glaubt, die Landschaftsmalerei sei leicht und einfach zu erlernen, nur weil sie ihm nicht liegt, und wer mit unserem Botticelli sagt, das Studium derselben sei unnötig, denn ein mit Farben getränkter Schwamm, an die Wand geworfen, lasse einen Fleck zurück, in dem man eine schöne Landschaft erblicken kann, wer solches sagt, ist kein Universalkünstler." „Und dieser Maler", fährt Leonardo zornig fort, im Gegensatz zu dem freundschaftlichen „unser", „ist ein schlechter Landschafter". An einer Stelle im Codice Atlantico (120 r) kann Leonardo den plötzlichen Ausruf nicht unterdrücken: „Sandro! Du sagst ja nicht, warum die Gegenstände im Mittelgrunde tiefer zu stehen scheinen als die im Hintergrunde." „Das Auge ist nie so weit vom Horizont entfernt, als daß es sehen könnte, wie zwei Parallelen in einem Punkte zusammenlaufen." Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie es Leonardo zur Gewohnheit geworden war, dem Papier alle Gefühle seiner Seele anzuvertrauen, so können wir aus dem Worte: „Sandro!" und aus dem, was er über die Perspektive sagt, auf eine heftige Auseinandersetzung zwischen Leonardo und Botticelli schließen.

Die Freundschaft Leonardos mit Pietro Perugino (1446—1521) begann in der Werkstatt Verrocchios,

wurde nach 1496 in der Lombardei wieder erneut und gestaltete sich in Florenz nach 1500 zu einem sehr innigen Verhältnis, was uns die bekannten Verse von Giovanni Santi und die kurzen, wenig beachteten Worte im Codice Atlantico (97r) „Akt des Perugino" bestätigen.

Lorenzo di Credi endlich (1459—1537), eine tief nachdenkliche und religiöse Natur, suchte vergebens sich die anmutige, heitere Kunst Leonardos anzueignen, und hatte selbst keinen Einfluß auf den Künstler.

Leonardo schöpfte auf dem Gebiete der neueren Kunst seine Anregung aus den neuen Gemälden in der Brancacci-Kapelle der Kirche Santa Maria del Carmine und auf dem Gebiete der Antike aus den Skulpturen im Klostergarten von San Marco. „Alle, die die Malerei erlernen wollten, sind in die Brancacci-Kapelle gegangen, um die Grundlagen und Regeln für eine vollendete Malerei an der Hand der Gestalten Masaccios zu studieren." Leonardo verbrachte dort mit Meister Verrocchio und dessen drei Schülern manche Stunde der Bewunderung und studierte den wiedererwachten Naturalismus, der die inneren Vorgänge der Seele eins werden läßt mit den äußeren Bewegungen, und der die Landschaft mit den Gestalten in Einklang bringt.

Anonimo erzählt weiter, daß Leonardo „in seiner Jugend bei Lorenzo il Magnifico gewesen sein soll, und daß dieser ihn für sich gegen Entgeld in den Klostergärten von San Marco habe arbeiten lassen", wo sich damals antike Statuen befanden, die Lorenzo in großer Menge besaß. Diese Notiz, die in den Dokumenten keinerlei Bestätigung findet, scheint auch schon deshalb unwahrscheinlich, weil Lorenzo, ein eifriger Beschützer des verarmten Adels, nur diejenigen Künstler durch seine Aufträge unterstützte, denen die Vollendung ihrer Studien aus eigenen

Mitteln unmöglich war. Es ist jedoch sehr wohl möglich, daß Leonardo, dank der Freundschaft Verrocchios mit dem Hause Medici, zum Studium der Marmorwerke in den Garten von San Marco zugelassen wurde, wie zu jener Zeit und noch später so manch anderer Künstler auch.

Der Verkehr mit den Kunstgenossen, sowie das Studium der Fresken des Masaccio und das der Antike, hatten einen starken Einfluß auf die Entwicklung Leonardos und sind ein wichtiger Faktor in der Klärung seines Stiles.

Aber für Leonardo war der Kreis der Maler zu eng! Sein allseitig entwickelter Geist trieb ihn dazu, „sich nicht nur nach einer Richtung hin zu betätigen, sondern sich mit allem zu befassen, was mit der Zeichenkunst in irgend einem Zusammenhange steht“. Und so suchte er von Anfang an die Gesellschaft der Männer auf, die etwas Außerordentliches in Literatur und Wissenschaft geleistet hatten. Der Codice Atlantico (12 v) gibt als wichtiges Fragment ein Gespräch mit einigen dieser Männer wieder.

„Quadrant des Carlo Marmocchi — Messer Francesco Araldo — Ser Benedetto da Cieperello — Benedetto dell'Abbaco — der Arzt, Meister Pagolo — Domenico di Michelino — il Calvo degli Alberti — Meister Giovanni Argiropulo.“

Diese Namen, unter denen sich unbedeutende, aber auch hervorragende Männer befanden — erwähnt sei nur der Hellenist Giovanni Argiropulo, der von 1456 bis 1472 in Florenz lebte —, lassen auf einen freundschaftlichen Verkehr ungefähr bis zum Jahre 1472 schließen; und nach dem Worte „Quadrant“ zu urteilen, handelte es sich bei diesen Unterhaltungen wohl um die Astronomie.

Zwei Männer bilden den Mittelpunkt dieses Kreises: Benedetto dell'Abbaco und der Arzt, Meister Pagolo. Ersterer einer der größten Florentiner Mathematiker des 15. Jahrhunderts, bekannt unter dem Namen: Benedetto Aritmetico; letzterer der größte Astronom und Geograph, genannt Paolo dal Pozzo Toscanelli.

Benedetto Arimetico, der ungerechterweise der modernen Wissenschaft unbekannt ist, wurde im Jahre 1432 in Florenz geboren. Er erlernte die bedeutendsten Zweige der Industrie und des Handels und schrieb, dank seiner und seiner Freunde Erfahrungen, eine große Anzahl von „Trattati d'abbaco", die ungedruckt in der Biblioteca Magliabechiana zu Florenz und in der Biblioteca Communale zu Siena aufbewahrt werden. Sie sind alle „einem treuen Freunde" gewidmet und vom „28. Oktober 1472" datiert. Der Dichter Verino, der die größten Männer von Florenz besingt, stellt ihn als einen hervorragenden Mathematiker dar: „Jeder, der die Lehrsätze und Regeln der Arithmetik erlernen will, wird deine Werke, Benedetto, zur Hand nehmen, und wird mit kleinen Zahlen den Sand und die unendlichen Wogen des Meeres berechnen können."

Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397—1482), ein Muster von Vaterlandsliebe und eine Leuchte der Wissenschaft, lebte bis zu seinem Tode fast ausschließlich in Florenz. Er war Mathematiker, Astronom, Geograph und Arzt, wurde von Männern wie Cusanus, Regiomontanus und Christoph Columbus sehr geschätzt und deshalb von der ganzen Welt bewundert, und war, wie Vespasiano da Bisticci berichtet, „in Florenz mit allen Männern, mit denen er seine tiefen Gespräche führte, aufs engste befreundet". Ist es daher nicht ganz natürlich, daß sich der damals kaum zwanzigjährige, von starkem Wissensdrang beseelte Leonardo darum

bemühte, ihm nahe zu kommen, um seinen Reden zu lauschen? Das, was der junge Künstler in Toscanelli bewunderte, war sein umfassendes, klares Wissen, die Art seiner streng wissenschaftlichen Darstellung, und das geduldige und ernste Studium der Natur, das ihn alles zwischen Himmel und Erde beherrschen ließ. „Er sprach wenig", sagt Vespasiono del Toscanelli, „und lauschte oft stundenlang den Gesprächen anderer, ohne selbst zu reden". „Er war der Freund aller Gelehrten der damaligen Zeit." „Und wenn er sprach, sagte er stets etwas ganz Besonderes."

Neben Benedetto Arimetico und Paolo dal Pozzo finden wir noch Carlo Marmocchi, einen unbedeutenden Dilettanten der Astronomie und Geographie, Francesco Filarete, Herold der Signoria, dem wir später noch einmal begegnen werden, und zwar bei der Verhandlung mit Leonardo über die Aufstellung des David von Michelangelo, und Ser Benedetto da Cieperello, einen aus einer altangesehenen Familie stammenden Notar. — Domenico di Michelino ist ein Schüler von Fra Giovanni da Fiesole und hat ein Bild für den Altar des San Zanobi in der Kirche Sant' Apollinare zu Florenz gemalt; Calvo Alberti aus dem gebildeten, klugen Geschlecht der Alberti ist vielleicht Carlo Alberti; Giovanni Argiropulo endlich ist ein hervorragender Kenner der peripatetischen Philosophie, Übersetzer der „Physica" und des „De coelo" des großen Stagiriten, und, nach Filelfo, der berühmteste aller damals nach Italien gekommenen Griechen. Was mag Leonardo in diesem Verkehr und bei diesen Unterhaltungen gelernt haben? Hier muß man den Keim zu der grandiosen Idee suchen, die Unbeweglichkeit der Gestirne, die die antike Wissenschaft gelehrt hat, durch die Gesetze der Schwerkraft, Kraft, Bewegung und Verbrennung zu beleben! Dieses frühe Interesse an



VERKÜNDUNG MARIÄ

(Jugendwerk. Louvre, Paris)

Menschen und Dingen der Wissenschaft war sicher das erste Anzeichen seiner intellektuellen Neigung zur Ergründung der Gesetze, einer Neigung, die wir später gewaltig wachsen und sein ganzes Leben erfüllen sehen.

Kaum aber hatte Leonardo diesen Wissensdurst in der Werkstatt des Verrocchio und in den Gesprächen mit Malern und Gelehrten zu stillen begonnen, da erwachte in ihm, „der mit seinem schönen Antlitz jeden Traurigen erheiterte und mit einem einzigen Worte selbst den hartnäckigsten Gegner umstimmen konnte", eine heftige Sehnsucht nach Einsamkeit.

„Der Maler", sagte er, „muß einsam sein, besonders, wenn er das, was ihn umgibt, genau betrachen will. Er muß mit sich selbst reden und sich zu seinem Studium das Schönste und Größte auswählen, was er finden kann, wobei er verfährt, wie der Spiegel, der die Farben all der Dinge annimmt, die vor ihm stehen. Und wenn er so verfährt, geht er vor wie die Natur". Die Einsamkeit gibt dem Genie Nahrung: „Damit das körperliche Wohlergehen die Entwicklung des Geistes nicht hemme, muß der Maler oder Zeichner die Einsamkeit aufsuchen, um so mehr, wenn er sich mit Forschung und Betrachtung der Dinge abgibt, die sich seinem Auge darbieten, die wohl durchdacht werden müssen und deren Einzelheiten man nie vergessen darf." Einsamkeit gibt Freiheit: „Denn wenn du einsam bist, bist du ganz du; aber wenn dich auch nur ein einziger Gefährte begleitet, so bist du nur halb du, besonders, wenn dein Begleiter aufdringlich ist. Und wenn du beiden gerecht werden willst: den Freunden und dem Studium der Kunst und sagst: ich werde es auf meine eigene Art machen und mich zurückziehen; so sage ich dir dagegen, daß, wenn du die Natur ernst studieren willst, es dir so kaum gelingen wird. Denn, um das

Geschwätz der andern nicht zu hören, mußt du dich gar weit von ihnen entfernen. Wenn du mir dann antwortest: ich werde so weit von ihnen fortgehen, daß ihre Worte nicht zu mir dringen und mich so nicht stören können, so erwidere ich dir darauf, daß man dich für verrückt erklären wird. Und dann kannst du sicher sein, daß man dich allein läßt."

Die Einsamkeit muß unbedingt und vollkommen sein. Der Maler muß sich ganz in das Studium vertiefen und jede Zerstreuung fliehen. Der Künstler sah ein, daß diese Sehnsucht nach Einsamkeit sich in der Wirklichkeit nicht befriedigen läßt, und seinen tiefsten Gedanken nachhängend, gab er zu, daß der Maler mit seinen Studiengenossen verkehren könne.

Die Gefährten müssen Gleichgesinnte sein, doch sollte man solche nicht finden, so verkehre man bei seinen Betrachtungen nur mit sich selbst, denn im letzten Sinne wird man doch keiner nützlicheren Gesellschaft begegnen.

Und bei den einsamen Wanderungen begann die Seele Leonardos jene herrliche Zwiesprache mit der Natur, von der seine Aufzeichnungen bis an sein Lebensende Zeugnis ablegen. „Der Geist muß so viel Gestalten annehmen können, wie sein Auge Gegenstände wahrnimmt, und vor diesen muß er verweilen, muß sie betrachten, Regeln über sie aufstellen und Ort und Umstände, Licht und Schatten genau studieren."

Das Große und Unendliche der Dinge muß in der Malerei wiedergegeben werden. „Der Maler muß allseitig sein, denn es fehlt ihm an Größe, wenn er das eine gut, das andere schlecht macht. Der Maler ist nicht lobenswert, der nur ein einziges Gebiet gut beherrscht, wie Akt, Porträt, Gewänder, oder Tiere, oder auch Landschaften und ähnliches. Denn es gibt kein Talent,

das so schwerfällig ist, daß es eine Sache, der es sich ganz widmet und die es unaufhörlich betreibt, nicht zuletzt gut ausführte."

Die Beobachtungen des Maler beschränken sich nicht auf einzelne Erscheinungen, sie müssen sich im Gegenteil auf alles Bestehende erstrecken, denn der Maler muß alles zu ergründen und wiederzugeben wissen. „Ein Maler, der glaubt, so ohne weiteres alle Formen und Eigenarten der Dinge zu beherrschen, scheint mir sehr einfältig zu sein, denn für diese unendlich vielfältigen Erscheinungen ist unser Gedächtnis nicht umfangreich genug."

Und daher muß der Maler immer ein kleines Heft bei sich tragen, in das er Skizzen von Menschen und Dingen hineinzeichnet, „und dieses Heft muß von farbigem Papier sein, damit er nicht radieren kann, sondern das Alte in ein Neues umwandeln muß; denn Skizzen dürfen nicht ausradiert, sondern müssen sorgsam aufgehoben werden; sie sind Vorbild und Lehrmeister zugleich".

Einer dieser, in der Einsamkeit entstandenen Betrachtungen über die Natur verdanken wir die wunderbar gezeichnete Landschaft Toskanas, vom „15. August 1473 datiert, am Tage der Santa Maria Della Neve". — Leonardo schrieb damals schon, im Gegensatz zur hergebrachten Sitte, in orientalischer Manier, und zwar mit der linken Hand, da er linkshändig war. — Nach und nach füllte sich das Heft, das er stets bei sich trug, mit schönen und unschönen Gesichtern, mit Muskelstudien, Landschaften, mit Pflanzen, Flüssen, Städten, öffentlichen und privaten Gebäuden, mit Gebrauchsgegenständen, Gewandstudien und Ornamenten.

Zeichnen heißt zergliedern, und bei einem Geiste wie Leonardo brachte diese Zergliederung stets neue und eigen-

artige Ideen hervor. „Wenn du auf das Dach eines Gebäudes steigen willst," schrieb er, „so mußt du Stufe für Stufe emporklimmen, sonst kannst du nicht hinaufgelangen. Ebenso müßt ihr, wenn ihr von Natur zum Malen begabt seid, bei den Einzelheiten anfangen, um die genaue Beschaffenheit aller Dinge kennen zu lernen. Und erst dann dürft ihr zu einem zweiten Gegenstande übergehen, wenn euch der erste geläufig ist."

Aber dieser Wunsch nach Einsamkeit und nach dem Sichvertiefen, den Leonardo mit jugendlicher Begeisterung offen bekannte und den er, ohne ein Hehl daraus zu machen, zu befriedigen suchte, erweckte in denen, die mit ihm in Berührung kamen, wenn auch nicht gleich am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn, so doch sehr bald später, teils Bewunderung, teils Abscheu. Die Verleumdungen, die sich zuerst nur leise vernehmen ließen, nahmen bald verhängnisvolle Bedeutung und gefährliche Formen an. Zwei Anklagen erhoben sich gegen Leonardo. Die eine betraf seinen Glauben, die andere seine sittliche Führung.

Leonardo war sowohl ein Freund Lorenzo di Credis, dessen Wesen eine tiefe Religiosität durchdrang, als auch Pietro Peruginos, der kein Hehl aus seiner materialistischen Weltanschauung und seinem Unglauben an die Unsterblichkeit der Seele und das Leben nach dem Tode machte; ein Freund auch Sandro Botticellis, der sich erdreistete, auf seinem Altarbild „Triumph der Jungfrau" in der Kirche Santa Maria Maggiore die ketzerischen Ideen des Origenes über die Natur der Engel zum Ausdruck zu bringen. Leonardo selbst aber führte ein eigenartiges Leben, widmete sich nur dem Studium und bereitete so den gläubigen Seelen manchen Schmerz. Mit dem naiven Glauben seiner Heimat war er in die Werkstatt des Verrocchio und in den Kreis der Maler gekommen, in dem

das Heidentum den giftigen Keim des Zweifels und des Streites gedeihen ließ. In seinem ausgeprägten Rationalismus schuf sich hier sein Geist ganz allmählich einen eigenen Begriff über den Zusammenhang zwischen Gott, dem Menschen und der Vergänglichkeit, der sich von den gewöhnlichen Anschauungen entfernte.

Es war damals die Zeit, als das wiedererwachte Altertum der Reformation den Boden ebnete; als die aufrührerischen Geister den Verfall des Christentums als notwendige Bedingung für die Weiterentwicklung der Völker ansahen; als die Gemäßigteren versuchten, einen Ausgleich zwischen den verschiedenen Wissenschaften herzustellen, und von einer Verschmelzung der christlichen und heidnischen Ideen träumten. Niemals wieder waren die religiösen Grundsätze so schwankend und unsicher gewesen als in jenen Tagen. Die Lektüre der antiken Werke hatte in den Gemütern den Kultus des Menschen und den Wunsch nach vergänglichen Vergnügungen erweckt. „In den Häusern der höchsten Geistlichkeit und der großen Weltherrscher," sagt Savonarola in seinen Predigten im Dome zu Florenz, „hört man nichts als Gesang und Vortrag." — „Siehe dir nur heute die Geistlichen unserer Kirchen an, wie sie alle Sänger und Lautenspieler um sich haben wollen; aber nicht, um sich von den Qualen zu befreien, die sie durch Mühe, Arbeit und Sorge in der Ausübung ihrer kirchlichen Ämter zu erdulden haben, sondern um zu unerlaubten Vergnügungen angeregt zu werden." — „Nie hört man sie über göttliche Dinge untereinander sprechen; Geistliche und Laien schlafen und essen miteinander und sündigen viel." Der Glaube des Laien erkaltet. „Sagt der eine zum andern: Was hältst du von unserm Glauben, so antwortet ihm dieser: Du bist wohl närrisch geworden? Der Glaube ist nur ein Traum,

ist Sache der Weiber und Klosterbrüder. „Signa nostra non vidimus,“ sahst du je ein Wunder? Die Geistlichen bedrohen uns den ganzen Tag und sagen: ihr werdet sehen, es wird kommen, expecta, rexpecta, remanda, expecta, respecta, und täglich schneiden sie uns mit diesen Prophezeiungen die Köpfe ab. Gott sendet keine Propheten mehr und spricht nicht mehr durch sie zu den Menschen; Gott hat unser Dasein vergessen, et nos non cognoscit amplius.“ Die Verneinung Gottes, der Vorsehung, der Unsterblichkeit, des Lebens nach dem Tode, das alles waren Ideen, die nicht nur geduldet wurden, sondern sogar viele Anhänger fanden. „Wir wollen nicht beten, sagen die einen, denn Gebete sind zwecklos; alles, was kommen soll, kommt so, wie es das Schicksal bestimmt.“ „Die andern wiederum sagen, daß alles, was geschieht, notwendig geschehen muß, denn es ist Bestimmung, und Gebete sind daher nutzlos.“ Die Sünder ihrerseits lästern: „in Wahrheit gibt es keinen Gott, und wenn es einen gäbe, so hat er keine Macht über die Menschen; ist der Leib tot, so ist auch die Seele tot und vom Jenseits kommt ihr weder Gutes noch Böses.“

Unter diesen haltlosen Gemütern, die Savonarola so heftig angriff, befanden sich auch einige, die das Studium der Natur als Ketzerei betrachteten; und diese beschuldigten Leonardo des Unglaubens. Die Worte der Verteidigung, die uns im Trattato della Pittura (I, 77) überliefert sind, zeigen, wie der junge Künstler, ohne niedergeschlagen und entmutigt zu sein, diesen niedrigen Anschauungen einen Gottesbegriff entgegenstellte, der zwar nicht neu war, schon Averroè hatte ihn ausgesprochen, aber tiefe und moderne Ideen barg. „Törichte Heuchler sind die, welche dem Maler vorwerfen, er beschäftige sich auch an den Feiertagen mit dem, was zur wahren

Erkenntnis der Natur gehört, und versuche, sich so viel wie möglich diese Erkenntnis zu eigen zu machen."

„Aber wir wollen diesen Anklägern bedeuten, daß wir nur beim Studium den Schöpfer aller Herrlichkeiten wahrhaft kennen und lieben lernen können. Denn die große Liebe entsteht einzig und allein aus der Erkenntnis der Dinge, ohne diese ist eine wahre Liebe unmöglich! Wer aber nur liebt um der Vorteile willen, der ist nicht besser als ein Hund, der demjenigen freudig wedelnd entgegenspringt, der ihm einen Knochen gibt. Doch würde der Hund die inneren Eigenschaften seines Herrn zu würdigen verstehen, er würde ihn noch mehr lieben."

Besser und Gott wohlgefälliger als alle inbrünstigen Gebete ist das Studium und die Wiedergabe der Natur. Ohne Erkenntnis ist keine Liebe, und je tiefer wir erkennen, um so mehr lieben wir.

Wenn sich der Vorwurf des Unglaubens, der gegen Leonardo erhoben wurde, schon aus der Denkweise und dem allgemeinen Gemütszustande der Florentiner Gesellschaft am Ende des XV. Jahrhunderts erklären läßt, so sind die tieferen Gründe für die Anklagen gegen seinen unmoralischen Lebenswandel nur in niedrigster Gehässigkeit und persönlichem Neide zu suchen.

Florenz war am Ende des XV. Jahrhunderts nicht nur in religiöser, sondern auch in sittlicher Beziehung dem Verfall preisgegeben. „Überhaupt glich Florenz, wie Girolamo Benivieni berichtet, einem zweiten Sodom." Am 8. April 1476 — Leonardo war damals 24 Jahre alt — entdeckte der Florentiner Magistrat außen am Palazza Vecchio in einem für geheime Botschaften an die Beamten bestimmten Briefkasten — tamburo — eine anonyme Anschuldigung, in der Leonardo mit berüchtigten Leuten zusammen genannt wurde.

„Väter der Stadt," heißt es da, „hört heute die wahre Tatsache, daß Jacopo Saltarelli, leiblicher Bruder Giovanni Saltarellis, viel Unheil anrichtet und diejenigen zur Mittäterschaft veranlaßt, die zu solchen Schlechtigkeiten bereit sind." „Er will viele Verbrechen begehen und gebraucht dazu mehrere Dutzend Menschen, die alle in schlechtem Rufe stehen. Unter anderen seien der Goldschmied Barthéo di Pasquino, Leonardo, Sohn des Ser Piero da Vinci, der in der Werkstatt Verrocchios arbeitet, der Schneider Baccino und Leonardo Tornabuoni, genannt il Tere, erwähnt."

Alle Beschuldigten wurden freigesprochen, „cum conditione ut retamburentur". Die Anklage wurde zwei Monate später, am 8. Juni, noch heftiger wiederholt, hatte aber keinen andern Erfolg, als daß die Polizei beschloß, von einer Bestrafung ganz abzusehen.

Schon damals ließen die Zeitgenossen diesen Verleumdungen Gerechtigkeit widerfahren. Den heutigen Historikern bleibt weiter nichts zu tun übrig, als diese Tatsache nur als einen neuen Beweis dafür anzuführen, daß der ungebildete Mensch den Stein auf jeden wirft, der nicht sein Kleid trägt und nicht seine Sprache spricht.

Leonardo, der ganz in der Liebe zur Kunst und in der Verehrung der Natur aufging, gab, wie die mittelalterlichen Asketen, keinen Augenblick seines Lebens, keinen Bruchteil seiner Kraft den vergänglichen Vergnügungen hin. „Der Zeugungsakt und alles, was damit in Verbindung steht, ist so abscheulich, daß die Menschen bald aussterben würden, wäre er nicht eine althergebrachte Sitte, und gäbe es nicht noch hübsche Gesichter und sinnliche Veranlagungen."



Zweites Kapitel.

Der Maler muß die Mathematik beherrschen,
denn sie ist ein wichtiger Faktor in der Malerei.
Cod. Atlant. 181 v.

Ende 1476 verließ Leonardo die Werkstatt Verrocchios und bezog ein eigenes Haus. Als unschätzbares Gut seiner verflossenen Lehrjahre brachte er die Einsicht mit, „daß dasjenige Gemälde das beste ist, welches die größte Ähnlichkeit mit dem darzustellenden Gegenstande hat.“

Vasari schreibt, allerdings ohne nähere Angaben zu machen, doch scheint er noch von der Zeit des Aufenthaltes in Verrocchios Werkstatt zu sprechen, „daß Leonardo den Auftrag erhalten habe, einen Karton, den Sündenfall darstellend, zu entwerfen, nach dem in Flandern für den König von Portugal ein Teppich in Gold und Seide gewirkt werden sollte. Mit dem Pinsel schuf er in Hell-Dunkelmanier mit aufgesetzten, weißen Lichtern eine herrliche Wiese mit unzähligen Gräsern und einigen Tieren, so natürlich und schön, wie es nur ein Leonardo machen konnte. Wir sehen einen Feigenbaum, dessen Blätter auseinanderstehen, und dessen Zweige mit so vieler Sorgfalt ausgeführt sind, daß man es sich kaum vorstellen kann, wie ein Mensch so viel Geduld besitzen könne, es

zu vollenden. Dann ist noch ein Palmenbaum gemalt, dessen Blätter genau so rund sind wie die natürlichen Palmenblätter und mit so großer und wunderbarer Kunst ausgeführt, wie es nur Leonardos Geduld und Talent zustande bringen konnte. Übrigens wurde das Werk nie vollendet; der Karton befindet sich heute in dem glücklichen Hause des Ottaviano de'Medici, dem es vor nicht langer Zeit von dem Onkel des Leonardo geschenkt wurde." Jetzt ist nichts mehr davon vorhanden.

Von unverfälschtem Naturalismus zeugen auch die runde Holzplatte und das Medusenhaupt.

Wie die Überlieferung erzählt, soll Ser Piero da Vinci eines Tages von einem Bauern eine runde Holzplatte erhalten haben, mit der Bitte, sie in Florenz bemalen zu lassen. Er trug sie zu diesem Zweck zu seinem Sohne, und Leonardo sammelte sich nun „Eidechsen, Kröten, Grillen, Schlangen, Schmetterlinge, Fledermäuse und ähnliche sonderbare Tiere, nahm sie alle in sein Zimmer und schuf aus dieser merkwürdigen Zusammenstellung ein schreckenerregendes Ungeheuer, das aus einem dunklen, gespaltenen Stein hervorkroch, Gift aus seinem offenen Rachen spie, Feuer aus den Augen sprühte und Dampf aus der Nase blies." „Es war schwer, das Bild zu machen, denn der Geruch der toten Tiere war unerträglich; Leonardo aber merkte es kaum, denn er ging mit einer großen Liebe zur Kunst ans Werk."

„Eines Tages kam Ser Piero zu seinem Sohne, um nach der Holzplatte zu sehen. Er klopfte an die Tür, und Leonardo, der sie halb öffnete, bat noch etwas zu warten. Er ging in das Zimmer zurück, stellte die Platte auf eine Staffelei, öffnete das Fenster ein wenig, so daß nur ein gedämpftes Licht den Raum erfüllte. Dann ließ er den Vater eintreten."

„Ser Piero, der vergaß, daß das, was er sah, gemalt war, schrak im ersten Augenblick zusammen und taumelte ein paar Schritte zurück. Leonardo stützte ihn und sagte: das Werk gehört dem, der mir den Auftrag dazu gegeben; nehmt es also und hebt es Euch auf, denn den Eindruck, den es auf Euch gemacht hat, habe ich hervorrufen wollen."

Ser Piero kaufte heimlich bei einem Krämer eine andere Holzplatte, die mit einem Herz, das ein Pfeil durchbohrt, bemalt war und gab diese dem Bauern, der ihm Zeit seines Lebens dafür dankte. Die Holzplatte Leonardos aber verkaufte er für 100 Dukaten an einen Händler, der sie dem Herzog von Mailand für 300 Dukaten abließ. Heute ist sie nicht mehr vorhanden. —

Gleichsam als Kommentar zu dieser Anekdote sagt Leonardo: „Du kannst kein Tier malen, dessen Glieder, einzeln betrachtet, nicht Ähnlichkeit mit den Gliedern anderer Tiere hätten. Wenn du also ein Fabelwesen natürlich erscheinen lassen willst, sagen wir eine Schlange, so gib ihr den Kopf einer Dogge oder eines Windhundes, setze Katzenaugen hinein, gib ihm Igelsohren, eine Hundeschnauze, Brauen eines Löwen, Schläfen eines alten Huhnes und den Hals einer Wasserschildkröte."

Kurze Zeit darauf machte er nach diesen Vorschriften ein Medusenhaupt, das aller Wahrscheinlichkeit nach dasselbe ist, das heute in den Uffizien hängt. Der Gegensatz zwischen der Gruppierung der Schlangen und dem sterbenden Antlitz der Medusa, die, von einem düsteren Lichte beleuchtet, ihren letzten Seufzer aushaucht, sind Zeichen höchster Begabung. „Dieses," sagt Vasari, „gehört zu den hervorragendsten Gemälden im Palaste Cosimos, aber es blieb, wie so viele seiner Werke unvoll-

endet, denn zu deiner Ausführung wäre sehr viel Zeit notwendig gewesen."

Leonardo, der von der Praxis stets zur Theorie überging, sagte: „Das allererste Bild, das überhaupt gemalt worden ist, war der Umriß um das von der Sonne auf eine Mauer geworfene Schattenbild des Menschen."

Trotz dieses bescheidenen Anfanges hatte die alte Kunst, die sich auf der Natur aufbaute, „göttliche Proportionen" erreicht, die versuchten, den idealen Typus des Menschen mit seinen geheimen Seelenerregungen und der äußeren Erscheinung in Einklang zu bringen.

Der Blütezeit römisch-griechischer Kultur folgte eine Zeit des Verfalls und des Unterganges, „denn die Maler ahmten einander nach," sagt Leonardo. Dies war die Zeit des Mittelalters. Erst mit Giotto beginnt die Wiedergeburt der Malerei. „Dieser war in einsamen Bergen geboren, wo Ziegen und ähnliche Tiere hausten; und da er von Natur künstlerisch veranlagt war, begann er, auf Steinen die Ziegen in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen wiederzugeben, die er genau beobachtete. Und so zeichnete er nach und nach alle Tiere, die er in seiner Gegend fand. Dank dieser Studien übertraf er später nicht nur die Meister seiner Zeit, sondern selbst diejenigen vergangener Jahrhunderte."

Es folgte aber bald wieder eine Zeit des Verfalles, die Zeit der Giottisten; erst mit Masaccios Bildern im Carmine zu Florenz beginnt die neue Epoche der Malerei. „Nach Giotto," fährt Leonardo fort, „entartete die Kunst wieder, da alle vorhandene Malerei nachgeahmt wurde, und sank von Jahrhundert zu Jahrhundert — bis Tomaso Forentino, genannt Masaccio, ein Werk zustande brachte, in dem er zeigte, daß sich die Maler vergebens bemühen,

große Bilder zu schaffen, die ein anderes Vorbild haben, als die Natur, die Meisterin aller Meister."

„Ich sage den Malern, daß keiner die Manier des andern nachahmen soll, denn wenn er dies tut, wird er nicht als ein echtes Kind der Natur angesehen. Es gibt ja auch so viele Dinge in der Natur, die man sich alle als Modell nehmen kann, daß man sich nicht die zum Vorbild zu nehmen braucht, die auch erst von ihr gelernt haben."

Der junge Leonardo erkannte, was die Wiedergabe der Natur anbelangt, nur die Werke an, die, wie die Bilder des Masaccio, die Reliefs des Ghiberti und die Skulpturen des Donatello, auf einem direkten Studium der Natur beruhen. Nach seiner Ansicht fehlt den Künstlern des XV. Jahrhunderts im allgemeinen eine genaue Kenntnis der Formen und der Gesetze, denen diese unterworfen sind, so daß ihre Bilder, mit der Wirklichkeit verglichen, nur eine ungetreue Wiedergabe der Natur sind. Wie viele können von sich sagen, daß sie den menschlichen Körper ernsthaft studiert haben? Die Maler, die ein einjähriges Kind malen, dessen Kopf in Wirklichkeit ein Fünftel der Körperlänge beträgt, lassen ihn achtmal darin aufgehen. Die Schulterbreite ist dann der Kopflänge gleich; letztere jedoch verdoppeln sie, und geben so einem kleinen Kinde die Größenverhältnisse eines dreißigjährigen Mannes. Diesen Fehler haben sie so oft gesehen und haben ihn so oft selbst begangen, daß er ihnen schon zur Gewohnheit geworden ist. Und diese Gewohnheit hat in ihrem verdorbenen Geschmack schon so fest Wurzel gefaßt, daß sie sich selbst glauben machen wollen, daß die Natur und deren Nachahmer große Fehler begehen, wenn sie es nicht so machen, wie sie selbst. Wie wenige dürfen von sich sagen, daß sie die innere Be-

schaffenheit des menschlichen Körpers kennen? Zeichnen doch viele, bemerkt Leonardo, bei den verschiedensten Bewegungen der Arme, des Rückens usw. stets die gleiche Muskulatur, „was doch wahrlich kein kleiner Fehler ist“. Ebensowenig hat man daran gedacht, die Seelenvorgänge mit den äußeren Bewegungen in Einklang zu bringen. „Wenn sich die Erregung der Seele nicht in den Bewegungen widerspiegelt, so ist die dargestellte Figur nicht gut. „Dieser Tage sah ich einen Engel, der bei seiner Verkündigung Maria aus dem Gemach zu jagen schien, denn seine Bewegungen waren so heftig, als ob er auf einen bösen Feind losginge. Und Maria schien in heller Verzweiflung aus dem Fenster springen zu wollen.“

Ebensowenig wissen sie mit der Linearperspektive und der Luftperspektive Bescheid, denn wie oft müssen wir sehen: „daß Städte und Gegenstände, die dem Auge fern sind, so scharfe Umrisse haben, als ob sie in nächster Nähe ständen, und daß alle Bäume, wenn sie auch in noch so großer Entfernung von einander aufgepflanzt sind, doch immer in derselben grünen Schattierung gemalt werden“. Die Darstellungen auf den Bildern sind oft so unproportioniert, daß die Türen der Wohnungen nur bis zu den Knien der Bewohner reichen, „obwohl sie dem Auge des Beschauers näher sind als die Menschen, die durch sie ein und aus gehen sollen“. „Wir haben schon überfüllte Hallen zu sehen bekommen, deren eine Säule ein Mann mit der Hand umspannte, als stütze er sich auf einen Spazierstock. Diese und ähnliche Fehler sind häufig, doch kann man sie durch ernstes Studium wohl beseitigen.“

Die Kunst des Faltenwurfes endlich wurde von den einen vernachlässigt, von den andern jedoch zu sehr gepflegt. „Viele sind so begeistert von dem reichen Wurf

der Falten, daß sie eine ganze Figur einhüllen und dabei völlig vergessen, wozu ein Kleid da ist: nämlich um die Glieder mit schmiegsamen Stoffen zu umhüllen, und nicht, um dieselben mit unförmiger, schwerer Gewandung zu verdecken." Selbst die kleinsten Kleinigkeiten müssen so natürlich wie möglich dargestellt werden. „Man muß keine gesuchten Frisuren und keinen Haarputz malen, daß dann die dummen Leute meinen, ein einziges Haar, das mehr nach der einen als nach der andern Seite fällt, bedeute für den Träger, wenn nicht eine große Schande, so doch eine große Unannehmlichkeit, da alle Menschen darüber sprechen und es tadeln würden. Diesen Leuten sind Spiegel und Kamm die liebsten Ratgeber und der Wind ihr ärgster Feind, denn er zerstört ja ihr geschmücktes Haar! Der Maler muß versuchen, leis flatternde Haare zu malen, die das junge Gesicht anmutig umrahmen, aber nicht mit Leim bestrichene Haare und Gesichter, die wie glasiert erscheinen. Was werden sich die Menschen noch alles ausdenken, wenn sie schon jetzt so närrisch sind, daß ihnen das Gummi arabikum, das die Orientalen bringen, nicht mehr genügt, um ihre Haare nach dem leisesten Wind wieder in Ordnung zu bringen?"

Der italienischen Malerei fehlt, wie Leonardo fortfährt, die Universalität. Die Künstler beschränken die Kraft ihres Talentes, wie ein Spiegel, nur auf das menschliche Antlitz; mehr umfaßt ihr Rahmen nicht. „Bekämen sie einen Soldo mehr bezahlt, so würden sie den ganzen Tag lieber Strümpfe stricken als Bilder malen." „Siehst du denn nicht, wie viele verschiedenartige Bewegungen der Mensch macht? Siehst du denn nicht, wie vielerlei Tiere, Bäume, Gräser, Blumen, Landschaften, Quellen, Flüsse, Städte, Gebäude, Gebrauchsgegenstände und Kleider es gibt? Die Natur faßt aber nicht nur alle vor-

handenen Dinge in sich zusammen, sondern sie zeigt diese stets in den verschiedenartigsten Formen; denn eine Schönheit gleicht nie der anderen, ebensowenig wie ein Blatt dem anderen gleicht". Die italienischen Maler, sagt Leonardo streng, wiederholen stets dieselben Gesichter und dieselben Bewegungen bei den entgegengesetztesten Vorgängen: „daher achte du, der du die Natur nachahmen willst, genau auf die Verschiedenheit der Züge".

Nach Leonardo hat der Mensch den angeborenen Trieb, sich selbst in seinen Werken wiederzugeben, sein eigenstes Wesen in all seinen Geschöpfen hervorleuchten zu lassen; daher kommen auch die endlosen Unterschiede im Geschmack. Wie Gott den Menschen nach seinem Ebenbilde schuf, so bildet der Maler die Figuren nach dem eigenen, und daher scheinen alle das Gepräge ihres Schöpfers zu tragen. „Ich kannte keinen, der sich in seinen Bildern ganz an die Naturen gehalten hätte. Gegen diese Untugend mußt du sehr ankämpfen, denn sie ist ein Fehler, der angeboren ist, ebenso wie es der Verstand ist."

Hier muß noch des bitteren Spottes Erwähnung getan werden, mit dem Leonardo die Angewohnheit tadelt, das Leben der Heiligen an die Wand, wie Schubfächer in einem Krämerladen, genau übereinander zu malen, obgleich doch jeder einzelne Vorgang von einem anderen Standpunkt aus gesehen wird und dementsprechend dargestellt werden müßte; und des nicht minder bitteren Hohnes gegen die Spielerei der italienischen Maler, die die alten Kaiser in ganzer Figur nach antiken Statuen auf die Bilder bringen, oder den dargestellten Personen das Aussehen geben, als ob sie zur Zeit der Antike gelebt hätten.

Um die zahllosen Ungenauigkeiten, die sich in die Werke einschleichen, zu vermeiden, muß der Maler vor

allem die Mathematik beherrschen, „die ein Hauptfaktor in der Malerei ist“. Einer der wichtigsten Lehrsätze der Perspektive sagt, daß man die Gegenstände so malen müsse, als sähe man die Dinge in einem großen Spiegel — übrigens eine Bemerkung über Beschaffenheit und Tätigkeit des Auges. — Dann muß man die Gesetze über Vergrößerung und Verkleinerung je nach der Entfernung kennen, über das Zusammenwirken von Licht und Schatten, über den Grund, warum sich in der Ferne die festen Umrisse der Dinge verlieren und warum sich die Farben verändern, über die verschiedenartige Beschaffenheit der Luft, ob sie dick oder dünn ist. Dann muß der Maler die Proportionen des menschlichen Körpers genau kennen, und den inneren Bau des Menschen wenigstens insoweit, als er im Äußeren sichtbar wird. Er muß auch den äußeren und inneren Bau der Tierkörper studieren, die sehr viel Ähnlichkeit mit dem des Menschen haben. Dann muß er eine klare Vorstellung aller Pflanzen haben, vom kleinsten Grase an bis zu den größten Eichen, deren Wurzeln in der öden, schwarzen Erde verschwinden, während die weitverzweigten Äste zur Luft und Sonne emporragen. Von der Perspektive, dem Menschen, den Tieren und Pflanzen muß der Maler zum Studium der Berge und Täler übergehen, zu den Küsten und reißenden Strömen, deren Wasser, ihr ewiges Spiel treibend, dem Meere das Land zutragen, das sie von den höchsten Gipfeln mit fortspülten. Da die Malerei auch Menschenwerk wiederzugeben hat, so muß der Maler auch auf diesem Gebiete Bescheid wissen: er muß die Gebäude studieren, die sich vor den Augen des Beschauers in ihren schönen Proportionen erheben; die Brücken mit den hohen Bogen, die sich in den Wassern spiegeln und die die grünen Ufer miteinander verbinden. „Zunächst beschäftige dich mit der

Wissenschaft und dann erst mit der Praxis, die aus der Theorie hervorgeht." „Der Maler, der nur alles so malt, wie er es sieht, ohne die Gründe dafür zu kennen, also ohne Vernunft, ist wie der Spiegel, der, ohne Bewußtsein, alles wiedergibt, was sich ihm darbietet."

Mit all diesen Lehrsätzen lenkt Leonardo als Erster den Blick auf das Studium der Perspektive, Anatomie, Zoologie, Botanik, Geographie, Geologie, Architektur und Mechanik. Sein Stift zeichnet auf dem Papier mit jugendlicher Begeisterung den Weg der hellen und dunklen Linien und forscht nach den verborgensten Gründen der Perzeption, der Entfernung und der trennenden Luft.

Bei seinen einsamen Spaziergängen beschäftigte sich Leonardos Geist stets mit den schwierigsten Problemen, und je schwerer diese zu lösen waren, desto mehr vertiefte er sich in sie, ohne zu ermüden. „Wenn du über die Felder gehst, so sieh zu, daß sich dein Urteil mancherlei Gegenständen zuwende, und betrachte nacheinander jetzt dieses, dann jenes Ding, sammle dir ein Bündel verschiedener auserlesener Sachen und wähle unter diesen das beste." „Und mache es nicht so wie einige Maler, die, müde von der Arbeit der Phantasie, ihr Werk liegen lassen, um sich dem Vergnügen hinzugeben. Es bleibt ihnen eine Müdigkeit zurück, die sie so beherrscht, daß sie nicht nur die Dinge unbeachtet lassen, sondern auch Freunde und Bekannte, die sie, wenn sie von ihnen gegrüßt werden, weder sehen noch hören, genau so, als ob sie Luft wären."

„Wenn also der Maler in die Betrachtung und in das Studium eines Gegenstandes vertieft ist, wie es bei interessanten Dingen der Fall ist, so muß er genau ergründen, welches die letzte Erklärung für diesen Gegenstand ist, und diese muß er dann bis auf die kleinsten

Teile zu finden suchen, dann erst darf er zu einem zweiten Gegenstande übergehen." „Daher muß man bei den Einzelheiten beginnen, ehe man an das Ganze geht. Denke daran, daß man erst den Fleiß und dann die Geschwindigkeit erlernt."

Leonardo ahnte noch nicht, daß ihn dieses Studium zu den größten Umwälzungen führen würde, die je in der positiven Wissenschaft von einem einzelnen herbeigeführt wurden. Sein Augenmerk ist jetzt ausschließlich auf das Malerische gerichtet. „Du, der du die größte Fertigkeit zu besitzen wünschst, mußt dich darauf gefaßt machen, daß du, wenn du sie nicht durch eindringendes Studium der Natur zu erlangen suchst, Werke schaffen wirst, die ruhm- und erfolglos bleiben." „Immer muß die Praxis auf einer festen Theorie begründet sein."

Doch den Betrachtungen über das Zeichnerische schließen sich bald Bemerkungen über Perspektive, Anatomie, Zoologie, Botanik, Geographie, Geologie, Architektur und Mechanik an. Von flüchtigen Beobachtungen kommt Leonardo allmählich zu ernsten und kühnen Grundsätzen. „Ich sah in Florenz", schreibt er bei dieser Gelegenheit, „einen taub gewordenen Mann, der bei überlautem Sprechen nichts verstehen konnte, der aber von den Lippen alles abzulesen vermochte, wenn leise gesprochen wurde." (C. A. 137 r). So, fügt er hinzu, muß es der Maler auch machen; er muß stumme Personen schaffen, die durch äußere Bewegungen innere Vorgänge ausdrücken. — Jedoch schließen sich an die Betrachtungen über die Malerei bald andere an, die nichts mit dieser zu tun haben. So erzählt Vasari: „Leonardo ist der erste gewesen, der in Erwägung zog, den Arno zwischen Florenz und Pisa in einen Kanal umzuwandeln." Später nahm diese Idee bestimmtere Formen an, aber

das große Werk stand Leonardo schon damals so klar vor Augen, wie zweihundert Jahre später dem Schüler Galileis, Vincenzo Viviani. In diese Zeit fallen auch einige Bemerkungen über Naturerscheinungen. Leonardo schreibt: „Ich habe einen orkanartigen Sturm mit angesehen, der die großen Bäume des Waldes und die Dächer der alten Paläste mit sich fortriß, der wie ein Strudel Löcher in die Erde grub, Kieselsteine emporwirbelte und Sand und Wasser mehr als eine halbe Meile hoch in die Luft schleuderte. Ähnliches sah ich auch beim Arno, wo der Strudel ein Loch grub, das so groß war wie ein Mann."

Den Kopf voll neuer Ideen und das Skizzenbuch voll naturgetreuer Zeichnungen kehrte dann Leonardo von seinen Spaziergängen wieder in sein kleines Zimmer zurück, wo er Kraft zur Sammlung und zum Studium fand. „Die kleinen Wohnungen konzentrieren den Geist, die großen verwirren ihn." „Leonardo verstand es, jedes unordentliche und kahle Zimmer mit allem, was er tat, zu verschönen und behaglich zu machen." (Vasari.) Die langen Sommertage wurden den Studien nach der Natur gewidmet, die Winterabende gehörten dem Forschen und dem Grübeln.

Das immer wechselnde Schauspiel der Natur, das sich in den unendlich verschiedenen Formen der Tiere und Pflanzen, in den Gestaltungen der Gebirge, den klaren Morgen und den schwermütigen Abenden kund gab, wirkte so stark auf Leonardo, daß es für ihn nichts Schöneres gab, als sich abends vor dem Einschlafen „im Geiste die kunstvoll geformten Linien und all das Schöne zurückzurufen, was ihn je beschäftigt hatte." Dem Rate Botticellis folgend, der alles nur „ein neues Produkt des Nachdenkens" nannte, regte Leonardo seine Phantasie

damit an, daß er die Formen der Wolken und die Sonnenflecke auf den Mauern betrachtete, in denen er die verschiedensten Landschaften und Figuren sah, oder zu sehen glaubte, ähnlich „wie du in dem Klange der Glocken jeden Namen und jedes Wort wiederzufinden glaubst, das du dir einbildest". Seine Ansicht ist, „daß sich aus unklaren Begriffen neue Erkenntnis kläre". Mit seinen Freunden spricht er über die Malerei, rügt die Fehler anderer, will selbst beurteilt werden und fühlt sich dadurch angefeuert, es den großen Künstlern gleichzutun oder sie zu übertreffen. Auch „beim Spiel fand er ein nutzbringendes Vergnügen", er gewöhnte nämlich sein Auge an die genaue Wahrnehmung von Personen und Entfernungen. Da er für seine Bilder die höchste Vollkommenheit zu erlangen strebte, pflegte er seine Werke in einem Spiegel zu betrachten. „Dadurch sieht man sie von der verkehrten Seite, glaubt die Schöpfung eines anderen Malers vor Augen zu haben und ist so eher imstande, die eigenen Fehler herauszufinden." Leonardo trat auch stets ein paar Schritte zurück, um einen Totaleindruck seines Gemäldes zu gewinnen, ließ die Arbeit auch oft tagelang liegen, und konnte dann, wenn er sie wieder aufnahm, Fehler entdecken, die er sonst aus Gewohnheit wohl übersehen hätte.

Leonardo, der einen so hohen Begriff von der Malerei hatte, verabscheute jedes hastige Arbeiten. Er hätte ein wohlhabendes, ruhiges Leben führen müssen, unter dem Schutze von Fürsten und Bürgern. Aber er hatte nichts vom Glück, nichts von Lorenzo de'Medici, nichts von Florenz zu erwarten. Il Magnifico, durch und durch ein Künstler, wachte über die Gedanken anderer und wollte ihnen Gesetze vorschreiben: er beschützte Literatur und bildende Künste nur in dem Maße, als sie ihm nützen

konnten; so nahm er sich vor allem der philosophischen und schöngeistigen Literatur an, kaum der Malerei und Bildhauerei und gar nicht der Architektur. Florenz war nicht der geeignete Ort, um demjenigen Verdienst zu verschaffen, der die Arbeit, wie man sie in den Malerwerkstätten handhabte, verschmähte. Wohl war die Stadt wundervoll dazu geeignet, einen Künstler zu entwickeln, aber sie hatte, wie Guicciardini sagt, „nicht die Macht, alle Bürger nur mit dem Nötigsten zu versehen, denn nur einem kleinen Teile konnte in dieser Richtung Genüge geleistet werden".

Was blieb da Leonardo zu tun übrig? Vasari gibt darauf eine treffende Antwort. „Wenn jemand, der hier so viel wie möglich gelernt hat, nicht wie ein Tier in den Tag hinein leben will, aber trotzdem reich werden möchte, so muß er Florenz verlassen, wo anders seine Werke verkaufen und dadurch den Ruhm seiner Vaterstadt verbreiten, wie es die Gelehrten durch ihre Wissenschaften tun. Denn Florenz geht mit seinen Künstlern ebenso um, wie die Natur mit ihren Geschöpfen: sie zerstört, was sie gebildet hat, und braucht nach und nach alles auf."

Leonardo, der sein Vaterhaus und die Werkstatt Verrocchios verlassen hatte, sah sich gezwungen, ein immer bescheideneres Leben zu führen. Sein hohes Künstlerideal, das darin gipfelte, neues Leben und neue Formen zu schaffen, „wie sie die Natur noch nie hervorgebracht hatte", und sein Wunsch, als Maler der Dolmetsch der Natur zu sein, machten ihm eine Massenarbeit, mit der er hätte Geld verdienen können, unmöglich. „Und wenn du dich entschuldigst, du hättest zum Studium und zu deiner Entwicklung keine Zeit, da du dir deinen Lebensunterhalt verdienen mußt, so liegt das einzig und allein an dir;

denn nur das Streben nach Vervollkommnung gibt Seele und Leib Nahrung. Und entschuldigst du dich weiter, du hättest Kinder zu ernähren, so sage ich dir, daß diese mit wenigem befriedigt werden können; strebe du nur danach, edle Menschen aus ihnen zu machen, so allein sicherst du ihnen einen Schatz für ihr ganzes Leben". (Leonardo.)

Diese übertriebene Verachtung des Geldes verursachte Leonardo oft Tage äußerster Not. „Er übertraf, wie Verino sagt, fast alle Künstler in Florenz; aber da er sich nie entschließen konnte, ein Bild als fertig zu betrachten, so hat er denn auch, ein neuer Protogenes, in den vielen Jahren nur ein einziges Bild verkauft." Leonardo, von der wachsenden Not getrieben, schrieb, an Antonio da Pistoia, den Gemahl seiner Tante Violante, und seinen Onkel Francesco: „Wie ich es euch schon früher sagte, habe ich keinerlei Freunde, und der Winter... Wer Zeit hat und auf die Zeit wartet, verliert Freunde und hat kein Geld." (C. A. 4r)

Aber am 1. Januar 1478 (Leonardo war damals 26 Jahre alt) bestellte Lorenzo il Magnifico bei ihm anstatt bei Simone del Pollaiuolo ein Altarbild für die Kapelle des heiligen Bernhard im Palast der Signoria. Leonardo entwarf eine großangelegte Zeichnung, hörte aber, „wie so oft", plötzlich mit der Arbeit auf. Bei Anonimo heißt es gelegentlich einer Erwähnung Filippino Lippis: „Filippino malte ein Altarbild im kleinen Saal des Palastes der Signoria, „Maria mit Heiligen" darstellend, wozu er die von Leonardo begonnene Zeichnung benutzte." Heute befindet sich das Bild in den Uffizien.

Fällt nun auch in diese Zeit die Entstehung der Skizze des heiligen Hieronymus — heute in der Bibliothek zu Windsor — und das danach ausgeführte Bild

der vatikanischen Pinakothek, erstere in festen Konturen gehalten, letzteres mehr verschwommen? Der Heilige ist kniend dargestellt, das Gesicht dem Zuschauer zugekehrt; mit einer Hand erfaßt er sein Gewand, die andere ist mit wuchtiger Bewegung ausgestreckt, als ob er sich vor die Brust schlagen wollte. Die scharfen und leidenschaftlichen Züge drücken tiefen Schmerz aus. Zur Seite des Heiligen liegt, der Überlieferung gemäß, der Löwe. Das Ganze ist gehüllt in das stumme, kalte Dunkel der Einöde, nur in der Ferne sieht man, schwach beleuchtet, eine Kirche.

Am 26. April 1478 fand die Verschwörung der Pazzi statt, die in Florenz ihren Ausgangspunkt hatte, den Vatikan in Mitleidenschaft zog und mit Blutvergießen, Einziehung der Güter und Verbannung endigte. Gerade als im Dom das sursum corda gesungen wurde, wurden Lorenzo und Giuliano de'Medici von einer Verschwörerbande überfallen. Lorenzo wurde verwundet, Giuliano getötet; die Stadt in den Bann getan und von den Heeren Sixtus' IV. und Ferdinands von Neapel bedroht. Das aufgebrachte Volk hatte viele Verschwörer getötet, die Wut Lorenzos, der sonst nicht grausam war, kannte keine Grenzen. Leonardo steht wohl noch unter der Einwirkung jener Tage, wenn er von dem Ausdruck spricht, der sich in den Zügen derer zeigt, die der Hinrichtung eines Verbrechers beiwohnen.

In den letzten vier Monaten des Jahres 1478 ist Leonardo wieder ganz in den heiligen Banden der Kunst und beginnt die „zwei Marien". Welche?

Vasari erwähnt eine „Madonna mit dem Blumenglas", die heute verloren ist: „auf diesem Bilde malt er unter anderem ein Blumenglas mit Wasser, in dem einige Blumen stehen, die, abgesehen von ihrer wunderbaren



DER HEILIGE HIERONYMOS
(Galerie des Vatikan, Rom)

Lebendigkeit, ganz mit Tau übersät sind, so daß sie fast noch natürlicher aussehen als wirkliche Blumen.

Der Louvre besitzt eine zweifellos echte „Verkündigung" von Leonardo, die mit dem Bild in den Uffizien einige Ähnlichkeit hat. (Dieses Bild wollte der Baron von Liphart, ein eifriger Kunstfreund, dem Meister zusprechen.) „Maria", so schreibt Séailles, „ist vor die Tür ihres Hauses getreten, auf eine herrliche Terrasse, von wo aus man die Campagna mit ihren Bäumen, den Lauf eines Flusses, die Wellenlinien der Hügel und in der Ferne den Horizont des tiefblauen Himmels erblickt. Die Landschaft ist ruhig, still und lieblich. Der Engel berührt mit einem Knie die Erde, sein gesenkter Blick begrüßt die Jungfrau ehrfurchtsvoll, er erhebt die rechte Hand, seine Worte, vermischt mit dem Dufte der blühenden Lilien, dringen zu Maria hinüber. Die Jungfrau, beim Gebet überrascht, kniet, das Haupt geneigt, die Augen halb geschlossen, die Hände auf der Brust gekreuzt, das Antlitz von welligem Haar umrahmt. Einzige, weihevolle Stunde, in der sie freudig und stolz die Botschaft empfängt, daß sie auf übernatürliche Weise die Mutter des Heilands werden soll." In diesem Bilde ist die Form der reine Ausdruck des Gefühls, das den Maler beseelte, und das Mittel dazu ist das Helldunkel!

Kaum hatte sich das erregte und zerrüttete Florenz wieder etwas beruhigt, als Lorenzo, das Oberhaupt des Staates, Leonardo einen Auftrag gab, der aber zu seinem Lebensunterhalt nicht ausreichte.

Es war zur damaligen Zeit Sitte, die Porträts der Rebellen eines Staates an öffentlichen Gebäuden anzubringen. Die Anstifter der Empörung von 1433 waren am Pallazo del Podestà abgebildet worden, die von 1478 von der Hand Botticellis über dem Portal des

Zollhauses. Als ein Anführer der Pazzi-Verschwörung, Bernardo Bandini de' Baroncelli, nach Konstantinopel geflüchtet war und von dort als Gefangener nach Florenz zurückgeschickt wurde, wo man ihm zum Tode verurteilte, hat zweifellos Leonardo den Auftrag bekommen, ihn zum Zeichen höchster Verachtung zu malen. Bandini war der erste gewesen, der mit seinem Dolche Giuliano de'Medici traf, sich dann auf Lorenzo stürzte, um auch ihn zu ermorden; aber da sich dieser durch die Tür der Sakristei geflüchtet hatte, wurde der angesehene und als treuer Anhänger der Medici bekannte Bürger Francesco Nori statt seiner getötet. Als sich dann Bernardo nach Konstantinopel geflüchtet hatte, hatte Lorenzo nicht eher geruht, als bis er ihn, koste es, was es wolle, wieder in den Händen hatte. Es läßt sich denken, unter welchen grausamen Martern dieser Feind der Medici getötet wurde. Leonardo, der den Auftrag hatte, ihn zu malen, zeichnete die schreckliche Gestalt des Erhängten mit der ihm eigenen Genauigkeit und schrieb noch mit der linken Hand nähere Angaben über die Kleidung und über die Farben jedes einzelnen Stückes nieder: „Ein fahlblaues Barett, eine schwarze Atlasjacke, ein schwarz gefüttertes Oberkleid, eine blaue, mit Fuchspelz gefütterte Weste, deren Kragen mit schwarzem und rotem Samt benäht war. Bernardo di Bandinio Baroncigli. Schwarze Strümpfe."

Kein Wort klärt uns über das Dunkel auf, in das sich das Jahr 1480 hüllt; es ist jedoch anzunehmen, daß der Künstler, von der Not getrieben, darüber nachzudenken begann, wo er einen Ort finden könnte, um ein erträglicheres Leben zu führen. Einen Augenblick fast will es scheinen, als hätte Leonardo bereut, sich ganz dem unfruchtbaren Studium der Malerei gewidmet zu haben; denn er beschloß tatsächlich, sich in die Forschung

der Kriegsbaukunst zu vertiefen, die den Fürsten mehr Interesse abgewann und auch den praktischen Bestrebungen der Zeit vollkommen entsprach.

Aber seine Versuche über Perspektive und Maßverhältnisse, die er seit seiner Jugend mit so großer Begeisterung getrieben hatte, seine neuerdings mit ähnlichem Eifer begonnenen Studien im Ingenieurfach besserten seine wirtschaftliche Lage nicht, sondern machten sie nur noch schwieriger und ernster. Die Not trieb ihn in unaufhörlichem Wechsel stets wieder zur Kunst zurück, wie Meereswellen, die, am Felsen zerschellend, dorthin zurückfluten, von wo sie ihren Lauf begonnen. Aber immer blieb er dem Gedanken treu, daß ein Schaffen ohne Kenntnisse unmöglich sei, und daß man um so genialer schaffe, je gründlicher das Wissen ist.

Mit dem geheimen Gedanken, Florenz zu verlassen, um in eine andere Stadt zu gehen, die ihm mehr Vorteile bieten konnte, nahm Leonardo im Juli 1481 den Auftrag der Mönche von San Donato in Scopeto an, ein Altarbild für ihre Kirche zu malen.

Seine Armut war in jener Zeit so groß, daß er im August desselben Jahres eine Vorschußsumme erhielt, die gleichzeitig eine Bezahlung für das Bemalen einer Uhr des obengenannten Klosters war.

Das große Gemälde, das er damals begann, war „die Anbetung der Könige“, was daraus zu ersehen ist, daß Filippino Lippi auch dieses Mal nach Leonardo den Auftrag des Klosters erhielt und ein Bild ähnlichen Inhaltes malte. Leonardo hatte, wie immer, die Arbeit unvollendet gelassen, um, wie wir sehen werden, nach Mailand zu gehen. Die Klosterbrüder sahen sich nach langem, vergeblichem Warten gezwungen, Lippi den Auftrag zu geben. Heute befindet sich in den Uffizien, im Haupt-

saal der toskanischen Schule, eine unvollendete „Anbetung“ von Leonardo, „auf der, neben anderen Schönheiten, viele herrliche Köpfe zu sehen sind.“

Vorstudien zu diesem sorgfältig durchdachten Werke sind in unzähligen Mengen vorhanden: eine Zeichnung im Schlosse zu Windsor gleicht dem Antlitz der Madonna, eine andere, im Besitz des Herrn Armand in Paris, stellt Männer in ehrerbietig bewundernder Haltung dar; die Skizze in den Uffizien gibt die erste Idee der Grundmauern der Ruinen, die auf dem Bilde selbst ganz herrlich ausgeführt sind. Eine Gesamtstudie in der Sammlung Gallichon zeigt noch die konventionelle Volksmenge im Hintergrund, und die althergebrachte Hütte mit dem Ochsen und Esel der Legende.

Das Bild ist eigenartig und dramatisch, das Dargestellte natürlich und lebendig. Die Zweige der Bäume, die den Himmel verdecken, zeigen ein bis in die kleinsten Teile gehendes Naturstudium. Etwas Göttliches liegt in dem heiteren, lächelnden Antlitz der Madonna, in der naiven, anmutigen Bewegung des Kindes, in der tiefen Anbetung, die sich, von den Königen ausgehend, den Umstehenden mitteilt, sie ganz zu erfüllen scheint und selbst in den Bewegungen der Hände zum Ausdruck kommt.

In der Ferne erheben sich die dekorativen Torbogen, weiter hinten sieht man Streiter unter den Hufen der Pferde und ein nacktes, fliehendes Weib als ein Zeichen, daß es mit der Zeit der Not und der Zwietracht ein Ende habe. In dem ganzen Bilde ist Wahrheit und Leben, ein epischer Stil, den nur Leonardo anschlagen und beherrschen konnte.

Die „Anbetung“ bedeutet für Leonardo die endgültige Festlegung seiner Kunstformen. Seit Vollendung dieses Bildes ist seine Auffassung und seine Technik durch-

dachter und geordneter: die Gebärden wechseln je nach dem Seelenzustand, dem Charakter und dem Alter; die Gesichter passen sich den inneren Vorgängen an; das Helldunkel wird in den Dienst der plastischen Malerei gestellt, und hier liegt im Grunde die ganze Eigenart der modernen Auffassung Leonardos. Dem Künstler liegt das Ziel nicht mehr wie bei der „bemalten Holzplatte“ und bei dem „Medusenhaupt“ darin, neue, seltsame Dinge zu gestalten, scheinbar, als wolle er die Schöpfungen der Natur fortsetzen; nicht mehr, wie bei dem Karton „Adam und Eva“, bei der „Madonna mit dem Blumenglase“ und bei der „Anbetung“ darin, eine peinlich genaue Wiedergabe der Wirklichkeit zu geben. Der Zweck der Malerei ist für ihn jetzt der: mittels streng naturgetreuer Darstellungen dramatisch zu wirken, die inneren Vorgänge mit den äußeren, das Physische mit dem Psychischen in Einklang zu bringen.

„Die Fehler seiner Vorgänger,“ sagt Vasari sehr richtig, „erklären die Werke Leonardos vollkommen. Denn er begründet die dritte Stufe der Malerei, die wir die moderne Malerei nennen wollen; und dank der kühnen Zeichnung, der äußerst naturgetreuen Bildung der allerkleinsten Dinge, dank den erprobten Regeln und genauen Maßen, den vollendeten anmutigen Skizzen, den unzähligen Kopien und der tiefen Kunstauffassung haben seine Menschen Leben und Bewegung.

Ein geistreicher, barocker Schriftsteller des 16. Jahrhunderts schreibt in seinem Kommentar zu dem dritten Bande der „Lebensbilder“ des Vasari: „Dieses Buch behandelt das Jahrhundert, in dem sich die Kunst vom antiken zum modernen Stil emporschwingt. Die hellste Leuchte und die unmittelbarste Triebkraft dieser veränderten Stilauffassung ist Leonardo da Vinci. Man-

tegna in der Lombardei, Perugino in Rom, Ghirlandajo und Verrocchio in Florenz, die Bellini in Venedig sind die Seitenpfeiler dieses Gebäudes. Michelangelo, Raffael, Correggio und Tizian sind die Quadern der modernen Fassade. Aber der Grundpfeiler, der den ganzen Bau stützt und in sich alles Schöne und Gute des Modernen vereint, ist Leonardo, und auf ihn wird die italienische Schule, die heute den ersten Platz in der Welt einnimmt, stets bewundernd zurückschauen und sich nach ihm richten. In Leonardo bleibt die Antike bestehen und in ihm ist zugleich Ausgangspunkt und Vollendung der modernen Malerei zu suchen. Diese blieb fünfzig Jahre hindurch in Mode, hörte mit Zuccari auf, ward neubelebt durch Caracci und hat sich heute überall verbreitet und mit allem verquickt."

Aber das unstillbare Verlangen, alles ihn Umgebende zu erkennen und mit kalter Überlegenheit das tiefste Geheimnis alles Vollkommenen zu ergründen, hatte Leonardos Werke dazu verdammt, stets unfertig zu bleiben. Etwas darzustellen, ohne es vorher gründlich untersucht zu haben, etwas zu schaffen, ohne es genau zu kennen, ist nur ein unvollkommenes Vorgehen, das der Kunst nicht würdig ist; alles muß das Genie ermessen und wägen, „nichts darf in das Werk hineinkommen, was nicht vorher von der Vernunft und vom Standpunkt des Natürlichen geprüft worden ist". Die höchste Aufgabe des Künstlers muß sein: der unbewußten Inspiration jede Macht zu nehmen; nur unter diesen Bedingungen wird die treue Wiedergabe mit der freien Auffassung, wird die Wahrheit mit der Schönheit Hand in Hand gehen.

Die Überzeugung von dem großen Wert des Naturstudiums für das Schaffen auf künstlerischem Gebiete

hatte schon tief Wurzel gefaßt. Paolo Uccello, der sich mit Vorliebe mit der Perspektive beschäftigte, hatte sich schon an das Studium der Mathematik und Optik gewagt. Lorenzo Ghiberti hatte versucht, für die Skulptur einige Grundregeln aufzustellen, Brunellesco, der einen noch weiteren Gesichtskreis besaß, begonnen: „sich in die Geheimnisse der Zeit, der Bewegung, der Schwerkraft und der Rotation zu vertiefen, und hatte zu ergründen gestrebt, auf welchen Ursachen die Kreisbewegung beruhe". Leon Battista Alberti, Gelehrter und Künstler zugleich, trug durch den Inhalt seiner Schriften und durch die geistvolle und liebenswürdige Art des Erklärens dazu bei, den Nachfolgern Geist und Anmut zu verleihen.

Ein echter Vorläufer Leonardos, was den weiten, kühnen Blick, die Größe und Eigenart seiner Werke anbetrifft, war Giocondo Veronese, der berühmte Architekt, Tiefbaumeister, Mechaniker, Mathematiker, Zoologe, Botaniker, Erklärer der Klassiker und Archäologe. Im Alter schrieb er in Rom: „ich habe über Architektur, über theoretische und angewandte Mathematik wichtige Dinge geschrieben, aber ich habe sie noch nicht genügend ausgearbeitet und verbessert, um durch Abschrift anderer und Neuschöpfung eigener Werke, durch Mannigfaltigkeit im Schaffen und Forschen diejenigen zu überflügeln, die dieses Studium von Grund auf betrieben haben".

Francesco Filarete und Giorgio Martini hatten auf dem Gebiete der Architektur, Piero de'Franceschi auf dem der Malerei, im Jahrhundert Leonardos das Kommen des Geistes verkündet, der mit scharfblickendem Auge die Theorien der Zeichenkunst erfaßte, die in sich alle Gesetze über die sichtbaren Gegenstände enthielten. Aber keiner war so weit gegangen, sein eigenes Wohlergehen der Wissenschaft zu opfern. Nur Leonardo, der eine natur-

getreue Wiedergabe zu erzielen strebte, in der sich äußerste Genauigkeit mit freier Natürlichkeit, Wahrheit mit Schönheit vereinen sollte, verlor nach und nach die wirkliche Welt aus den Augen und vertiefte sich immer mehr in die kalten Regionen des Abstrakten. Während seine Genossen, „die zu ihrem oberflächlichen Studium nur der Schönheit der goldenen Sonne und des blauen Himmels bedurften," ein Werk nach dem andern schufen, ließ Leonardo in seinem kleinen Studierzimmer den größten Teil seiner Werke unvollendet: so den Karton „Adam und Eva", „das Haupt der Medusa", „die Madonna mit Heiligen", „der heilige Hieronymus" und die „Anbetung". Aber schon in diesen herrlichen Fragmenten offenbart sich dieser große Genius, und die Entwicklung des Künstlers ging mit Riesenschritten vorwärts.

Inzwischen wurden Armut und Not immer fühlbarer, Leonardo fand weder Ausweg noch Hilfe. Was sollte er tun? Sein Geist war reif geworden in der Einsamkeit und beim Studium. Er spähte nur noch nach einem geeigneten Feld für seine neue Wissenschaft.

Da bot sich ihm eine ebenso unerwartete wie günstige Gelegenheit. Galeazzo Maria Sforza, der von 1473 an regierte, wollte das Andenken seines Vaters Francesco durch ein gewaltiges bronzenes Reiterstandbild ehren, „das in einem Teil des Schlosses zu Mailand aufgestellt werden sollte, oder an einem andern Platz, der sich dafür eignete".

Die politischen Ereignisse und der Tod Galeazzos im Jahre 1476 ließen den Plan unausgeführt. Aber kaum hatte Lodovico il Moro als Vormund Giovanni Galeazzos die Macht in Händen, als er die Idee wieder aufnahm und sich an Lorenzo de'Medici, als an eine in Dingen der Kunst und Wissenschaft allgemein anerkannte und

vielfach befragte Autorität wandte, damit ihm dieser einen ersten und in seinem Fach wohlbewanderten Künstler schicke. Lorenzo empfahl Leonardo, der reich an neuen und großartigen Ideen war: vielleicht tat er es ein wenig aus Mitleid mit diesem Künstler, der unaufhörlich mit der größten Not zu kämpfen hatte, vielleicht aber auch, weil er wünschte, sich von einem ruhelosen, unentschlossenen, aber scharfsichtigen und gefährlichen Manne zu befreien. Leonardo, der von dem Kampf ums Dasein und von der geistigen Arbeit ermattet war, und der nun einer Stellung entgegensah, die ihm Gelegenheit bot, mit innerer und äußerer Ruhe einige große Werke vollenden zu können, nahm den Ruf freudig an. „In seinem dreißigsten Lebensjahre wurde Leonardo von Lorenzo il Magnifico zum Herzog nach Mailand geschickt." „Das ist wirklich einer," sagt Leonardo später, von sich selbst redend, „den der Herr aus Florenz fortgeschickt hat, damit er seine Werke schaffe, der aber so viel zu tun hat, daß er, wie ich glaube, sie nie vollenden wird."

Kaum war Leonardo nach Mailand gekommen, als er sich dem Herzog vorstellte und ihm ein Musikinstrument in Form eines Pferdeschädels überreichte, das er größtenteils aus Silber und mit eigener Hand hergestellt hatte. Es war etwas ganz Eigenartiges und Neues, ein Instrument, auf dem die Töne so voll und kräftig klangen, daß alle Musiker, die sich am Hofe des Herzogs versammelt hatten, übertroffen wurden. Zwei Schüler hatte Leonardo nach Mailand mitgebracht, den Musiker Atalante Migliorotti und den Mechaniker Tomaso Masini. Es ist wirklich wunderbar, wie dieser junge Maler von dreißig Jahren seine Schüler schon Mechanik und Musik gelehrt hatte! Atalante blieb bis 1490 in Mailand, wurde dann nach Mantua zu Francesco Gonzago gerufen, wo er die Hauptrolle im

„Orfeo“ des Poliziano darzustellen hatte. Er taucht dann 1513 in Rom als Oberintendant der Gebäude Leos X. auf. Tomaso Masini, in den Novellen des Lasca unter dem Namen Zoroastro bekannt, war ein sonderbarer Mensch, eine Art Magier, Mechaniker, Mosaikarbeiter und Maler, blieb stets bei Leonardo und ist auch 1515 mit diesem zusammen in Rom, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Welch ein wunderbarer Lichtstrahl mit Leonardo in die Lombardei kam, werden wir noch später sehen. Einige moderne Biographen, die sich nicht damit begnügen, dieses umherirrende Genie zu beobachten, wie es stets danach strebt, der Wissenschaft und Kunst ein Denkmal zu setzen, so wie sich beide in seinem Geiste darstellen, wollen Leonardo noch nach dem Orient und nach Armenien verschlagen. Von Neapel aus, wohin er teils zu Land, teils zu Wasser gelangte, und wo auch die herrliche Beschreibung der Insel Cypern entstand, soll er nach Armenien gegangen sein, „um in jenem Staate mit Ruhe und Muße seine Kräfte zu betätigen“. Von dort soll er dann vom Devadâr des Sultan Kait Bey (1468—1496) nach Kairo berufen worden sein. Hier bewunderte er die Größe der Natur, machte Skizzen armenischer Typen, Zeichnungen von Felsen und Bächen, Beschreibungen hoher Berge und Landschaften und zeichnete den Lauf des Euphrat und Tigris. Aber mehr noch als von dem Schauspiel der Natur fühlte er sich von den glühenden Predigten eines „neuen Propheten“ gefesselt, vor dem sich Menschen und Dinge in Verehrung neigten. Dieser Prophet war von der Bevölkerung Kleinasiens eingekerkert worden und verkündete großes Elend, das dem Lande als Strafe von dem allmächtigen Gotte geschickt werden wird. Und wirklich verwüstete eine Überschwemmung und ein zu gleicher

Zeit stattfindender Einsturz des Berges Taurus das ganze westliche Armenien. „Die Stadt Kelindreh ist zerstört, in ihr herrscht Tod und Verzweiflung.“ „Und die wenigen, die übrig geblieben sind, schreibt Leonardo, sind voller Furcht und Schrecken und wagen, wie Narren, kaum miteinander zu sprechen. Da wir jeder unsere Arbeit aufgegeben haben, haben wir uns alle in den Ruinen der Kirchen zusammengefunden, und dort leben wir, Männer und Frauen, groß und klein, gleich einer Ziegenherde. Die Nachbarn, die vorher unsere Feinde waren, haben uns aus Mitleid mit Lebensmitteln versehen, sonst hätten wir Hungers sterben müssen!“ Der „neue Prophet“ sagt, das Unglück wäre auf seinen Wunsch hereingebrochen, er läßt Wunder geschehen, um Gottes Heiligkeit und seine eigene erkennen zu lassen, und zeigt, „wie all dieses Elend nichts ist im Vergleich zu dem, was für die allernächste Zeit angekündigt ist“. Darum begibt sich Leonardo plötzlich auf die Suche nach dem Prediger und befreit diesen und zugleich das Volk von unerträglichen Leiden.

Die Erzählung dieses romantischen Abenteuers ist in Form von Briefen geschrieben, die alle an „Diodario del Sacro Soldano di Babilonia“, Minister des Fürsten von Ägypten, gerichtet sind. — Den sorgfältig abgefaßten Beschreibungen sind zuweilen Skizzen von Menschen und Landschaften beigefügt, und zum Schluß noch eine große Karte Armeniens.

Man hat nun beobachtet, daß die Namen größtenteils aus dem Altertum stammen und sicherlich nicht von Reisenden im Mittelalter gebraucht wurden; dann ist auch bekannt, daß Leonardo gern phantastische Beschreibungen mit wirklicher Szenerie zusammenbrachte, besonders mit malerischen Ruinen, und daß er doch, wenn er wirklich in der Levante gewesen wäre, in seinen Schriften auch

das Neue erwähnt hätte, das er dort zu sehen bekam. Das ist alles richtig, aber wenn man hin und wieder einige plumpe und gleichzeitig genaue Skizzen von Menschen und Dingen aus dem Orient, unklare Aussprüche über asiatische Persönlichkeiten und Gebräuche findet, so befällt die Seele des Kritikers wieder der Zweifel, und die Unzulänglichkeit dieser Beweise bestätigt sich. „Rhodos hat 50 000 Häuser.“ — „Im Jahre 89 war ein Erdbeben im Golfe von Atalia in der Nähe von Rhodos, das das Meer zerteilte, so daß man länger als drei Stunden den Meeresgrund sehen konnte.“ — „Die Ponte di Pera in Konstantinopel ist 40 Ellen breit, 70 Ellen über dem Meeresspiegel, 600 Ellen lang, davon 400 Ellen über dem Meeresspiegel, und hat ein Fundament, das über 200 Ellen tief im Erdreich ruht, so daß sich die Brücke durch sich selbst stützt.“ Dann schreibt Leonardo im Trattato della Pittura ganz unvermittelt: „Weit entfernt ist der Horizont, den man vom Ufer des Meeres von Ägypten erblickt. Wenn man den Lauf des Niles hinaufschaut, nach Äthiopien zu, sieht man den Horizont verschwommen, fast unkenntlich, denn es liegen drei Meilen Ebene dazwischen, die stets mit dem Flusse ansteigen, und es legt sich zwischen das Auge und den äthiopischen Horizont eine so dicke Luftschicht, daß alles weiß erscheint und sich der Horizont der Wahrnehmung entzieht.“



Am Hofe des Herzogs Lodovico il Moro

1483—1499

Drittes Kapitel.

Glaubt mir, keiner taugt etwas, außer der Florentiner Leonardo, der an dem bronzenen Pferde des Herzogs Francesco arbeitet.

C. A. f. 316 v.

Lodovico il Moro hatte eine majestätische Erscheinung, sprach wenig, verbarg seine innersten Gedanken, und bei den stets wechselnden Ereignissen vereinte er in sich den Wunsch nach absoluter Herrschaft über die Stadt des Giovanni Galeazzo und das Verlangen, seine eigene Macht über ganz Italien auszudehnen und sich zum alleinigen Herrn über das Geschick der italienischen Fürsten zu machen. Kaum hatte er die Vormundschaft des Neffen angetreten, als er sofort darauf bedacht war, sich blind ergebene Diener zu schaffen, und zwar dadurch, daß er nach Belieben über die Gelder des Herzogs verfügte, die Männer seiner Partei mit Reichtümern und Ehren überschüttete und in die Festungen eine Besatzung legte, die nur aus seinen Anhängern bestand. Stets bemüht, sich auf einen starken Staat stützen zu können, verfolgte er eifrig die Fortschritte

der Kriegskunst. Um die materielle Lage seiner Untertanen zu heben, schuf er bedeutende Werke, die teils zum Nutzen, teils zur Zierde dienten. Da er davon überzeugt war, daß das Ansehen der Stadt und der Wohlstand der Bürger allein nicht genügten, sich die Gunst des Volkes zu sichern, suchte er sich vor allen Dingen mit großen Männern zu umgeben, die sich alle zu ihm „wie zu einem Magneten" hingezogen fühlten, „und die zu ihm strömten wie die großen Flüsse zu dem unendlichen Meer".

Leonardo, der aus der Zurückgezogenheit, in der er bis jetzt gelebt hatte, hervortrat, machte dem Fürsten und der Stadt zwei Vorschläge, die in der Geschichte menschlicher Kraft und Schönheit stets ihren Platz behaupten werden. Den ersten machte er, als der Krieg gegen die Venezianer den lombardischen Staat in ernste Händel zu verwickeln drohte (1483—1484), den zweiten, als eine schreckliche Pest Mailand und die Umgegend an den Abgrund der Verzweiflung gebracht hatte (1484—1485).

„Da ich," schreibt Leonardo, „das Geheimnis seiner einsamen Florentiner Studien enthüllend, die Leistungen aller derer genügend gesehen und geprüft habe, die sich Meister und Erfinder von Kriegsinstrumenten nennen; und da die Erfindung der Leistungen besagter Instrumente sich nicht von dem allgemeinen Gebrauch unterscheidet, so werde ich mich bemühen, mich Eurer Exzellenz, ohne irgend jemand anderm Abbruch zu tun, verständlich zu machen, indem ich Euch meine Geheimnisse anvertraue. Und während ich sie bei gelegener Zeit Eurem Belieben zu Gebote stelle, hoffe ich auf den guten Erfolg aller der Dinge, die in diesem Schreiben kurz aufgeführt werden.

1. Ich habe ein Mittel, mit dessen Hilfe man sehr leichte und starke Brücken bauen kann, die sich bequem

transportieren lassen, und mit denen man die Feinde verfolgen sowie ihnen gelegentlich entfliehen kann. Und andere, die gegen Feuer gesichert und in der Schlacht unzerstörbar, die leicht abzubrechen und wieder aufzuschlagen sind. Und dann noch ein Mittel, die Brücken der Feinde zu verbrennen und zu zerstören.

2. Ich kann bei der Belagerung eines Ortes das Wasser der Gräben abschneiden und viele Brücken, Leitern und ähnliche Werkzeuge anfertigen, die zu einem solchen Unternehmen nötig sind.

3. Ebenso, wenn man wegen der Höhe der Wälle und der starken Verschanzung eines Ortes und einer ganzen Gegend, bei einer Belagerung die Bombarden nicht gebrauchen kann, so weiß ich ein Mittel, jedes Schloß und jede Festung zu zerstören, wenn sie nicht gerade auf steinigem Boden aufgebaut sind.

4. Dann habe ich noch Modelle von Bombarden, die leicht und bequem zu tragen sind, mit denen man ganz kleine Steine schleudern kann, als kämen sie vom Sturmwind getrieben. Und mit dem Rauch, den sie verursachen, fügen sie den Feinden zu deren großem Schrecken und Verwirrung ernsten Schaden zu.

5. Ich kann auch Höhlen und enge und gewundene Straßen geräuschlos anlegen, die sogar unter Gräben und Flüssen weitergeführt werden können.

6. Auch fertige ich bedeckte Wagen an, die sicher und unverletzlich sind und die, wenn sie mit ihren Geschützen mitten in die Feinde hineinfahren, die gewaltigsten Heeresmassen auseinanderschlagen. Und hinterher kann die Infanterie unversehrt und ohne Hindernis nachfolgen.

7. Dann mache ich, wenn es die Not erfordert, auch Bombarden, Mörser und leichte Geschütze von schönen und

nützlichen Formen, wie man sie bis jetzt nicht im Gebrauch hat.

8. Wo das Schießen mit Bombarden nicht am Platze ist, werde ich Schilder, Wurfmaschinen, Schleudern und andere Instrumente zusammensetzen, die von erstaunlicher Wirksamkeit und ganz außergewöhnlicher Beschaffenheit sind. Mit einem Wort, ich werde nach der Verschiedenheit der Fälle Verteidigungs- und Angriffswaffen erfinden.

9. Und bei vorkommenden Kämpfen auf dem Wasser habe ich viele zum Angriff und zur Verteidigung geeignete Waffen und Schiffe, die den größten Geschützfeuern sowie Rauch und Staub Widerstand leisten können.

10. In Friedenszeiten glaube ich, ebenso gut wie jeder andere, durch Errichtung von öffentlichen und privaten Gebäuden, durch Wasseranlagen von einem Ort zum andern Genüge leisten zu können.

Ebenso werde ich Marmor-, Bronze- und Tonskulpuren und Malereien so ausführen, wie man es im Vergleich mit jedem andern, wer es auch sei, nur irgend zu leisten vermag.

Auch werde ich mich an die Arbeit des Bronzepferdes machen, das dem glücklichen Andenken Eures Herrn Vaters und dem berühmten Hause Sforza zum unsterblichen und ewigen Ruhme gereichen wird.

Und wenn jemand eines dieser obengenannten Dinge als unmöglich und unausführbar ansieht, so bin ich gern bereit, einen Versuch in Eurem Park zu machen, oder an irgend einem anderen Ort, der Eurer Exzellenz genehm ist, und der ich mich ganz ergebenst empfehle." —

Es läßt sich kein herrlicheres Anerbieten eines großen Genies an einen mächtigen Fürsten denken. — Neben seinem tiefen und gründlichen Wissen in Dingen der Kriegsbaukunst war Leonardo noch mit Skulptur, Malerei,

Architektur und den Anlagen von Wasserwerken vollkommen vertraut. Bald sehen wir ihn bei der Arbeit. Von dieser Zeit an gehört er mit Bramante, Dolcebuono, Giovanni di Busto, Andrea di Gianangelo, Antonio da Sesto, Giacomo Sramedo und Benedetto Briosco zu den „herzoglichen Ingenieuren“.

Die Pest (1484—1485) unterbricht für kurze Zeit den schnellen Fortgang der Mailänder Arbeit: „fast 50000 Bürger starben“, und die lombardische Hauptstadt hatte nur Sinn für „Gebet“.

„Gib mir die Macht,“ sagt Leonardo in einem zweiten noch ausführlicheren Schreiben an den Herzog und an die Stadt, „dann werde ich dir, ohne viele Kosten deinerseits, alle Länder zum Gehorsam für ihre Herrscher bringen“.

„Alle Völker gehorchen ihren Fürsten und werden von ihnen geleitet; und diese Fürsten verbünden sich mit den einzelnen Signori auf zwei Wegen: entweder auf dem Wege der Blutsfreundschaft oder auf dem des erblichen Besitzes. Blutsfreundschaft erwirbst du dir, wenn dir die Kinder als eine Art Geißel und Pfand der angezweifelten Treue ihrer Eltern überlassen werden. Den erblichen Besitz gibst du ihnen, wenn du jedem von ihnen ein oder zwei Häuser im Innern der Stadt erbaust, von denen sie allein die Einnahmen zu beziehen haben. In zehn Städten errichtest du 5000 Häuser mit 30000 Wohnungen und bringst dort die Volksmenge unter, die bis jetzt wie eine Herde Ziegen eng aneinander gepfercht wohnten, schlechte Luft verbreiteten und so ein fruchtbarer Boden für die Pest waren. Die Stadt wird schön werden und ewiger Ruhm wird ihr zuteil.“

Bemerkungen und Zeichnungen, die in das Fach der Ingenieurkunst und Kirchenarchitektur schlagen, beweisen,

wie Leonardo, von dem Gedanken an die Gründung einer solchen Stadt begeistert, lebhaft daran dachte, diesen Plan zu verwirklichen.

Die Städte, wie sie ihm zweckentsprechend erscheinen, müssen an einem Flusse gelegen sein, der nie vom Regen getrübt werden darf, und dessen Wasserstand, mit Hilfe von Schleusen, stets dieselbe Höhe haben muß. Im Innern herrscht Licht, Luft und Reinlichkeit; überall sind weite Plätze und breite Straßen. „Die Straßen müssen so breit sein," schreibt Leonardo in seinem genialen Entwurfe, „wie die Häuser hoch sind". Ein eigenartiger, aber durchaus nicht falscher Gedanke ist dann noch folgender: in dieser Zukunftsstadt befinden sich zweierlei Straßen: hochgelegene, elegante und saubere Straßen und tiefe oder unterirdische, die von Zeit zu Zeit durch Flußwasser gereinigt werden, „und wo der in Mengen aufgesammelte Schlamm an Filtriergittern zurückbleibt." — „Die oberen und unteren Straßen kann man nach Belieben benutzen. Doch dürfen in den oberen Straßen, die nur für die Vornehmen sind, keine Wagen oder dergleichen fahren. Unten dagegen können Wagen und Lasten verkehren, sowie alles, was zum Leben des Volkes notwendig ist." Die Häuser sollen mit dem Rücken gegeneinander stehen und bilden so in der Mitte die niedriggelegenen Straßen. „Durch die Türen, die auf die tiefgelegenen Straßen führen, werden die Lebensmittel, Holz, Wein und dergleichen hereingebracht; die Türen, die an der Hinterseite der Häuser auf die unteren Straßen gehen, sollen zu den Aborten, Ställen und anderen Lokalitäten führen, die schlechte Gerüche verbreiten." Leonardo drang bis in die intimsten Bedürfnisse des Lebens ein und hatte sogar einen Plan der Zimmer entworfen, die luftig und gut gelegen waren, hatte „einen immer brennenden Kamin" gezeichnet, be-

queme und saubere Ställe, und sogar einen Teich, „wo die Pferde gewaschen und gebadet werden konnten“.

Lassen wir jetzt für einen Augenblick diese phantastischen Pläne beiseite, die ja nur für einen Staat gedacht waren, der im Kriege stark und im Frieden glücklich war. Welche Werke wurden in dieser Zeit nun aber wirklich ausgeführt? Müntz meint, Leonardo habe einen Tisch für den „zum Heil der Welt geborenen“ Fürsten Mattia Corvino gemacht! Nichts ist wahrscheinlicher, und man könnte es nach einem Briefe Lodovicos an den König von Ungarn, vom 13. April 1485 datiert, auch als bestimmt annehmen, wenn sich nicht die Tätigkeit des Künstlers ausschließlich auf die Arbeiten am Castello di Porta Giovia und am Dome zu Mailand beschränkt hätte.

Was nun die erste dieser beiden Aufgaben anbelangt, so scheint Leonardo den Auftrag bekommen zu haben, das zuerst zu machen, was er für das nötigste hielt. Zunächst ging er mit dem Gedanken um, die dicke, feste Front des Castellos dadurch zu verändern, daß er einen sehr hohen Turm mit einer kugelförmigen Kuppel errichtete, gewissermaßen um einen günstigen Hintergrund für das Reiterdenkmal des Francesco Sforza zu schaffen. Außerdem hatte er noch den Plan, die Festungsgräben mit Wasser zu füllen, und zwar mittels eines Verbindungskanals zwischen dem Graben selbst und den sogenannten „redefossi“. Dann wollte er den Wall durch innere, parallellaufende Mauern verstärken. Nach den Lehren des Vitruvius wollte er verborgene Straßen mit seitlichen Eingängen anlegen. Ferner hatte er die Absicht, den Grundriß der Festung vollständig zu verändern, und griff somit den Plänen voraus, die im 16. Jahrhundert den neuen Befestigungen zugrunde liegen.

Man muß an den langwierigen Streit denken, der

anläßlich des Dombaus zu Mailand zwischen den deutschen und italienischen Künstlern entbrannt war, wenn man sieht, wie Leonardo seine zweite Aufgabe, den Umbau des Mailänder Domes, löst. Der Künstler war gerade in dem Moment nach Mailand gekommen, als die Baumeister Johann Nexempelger aus Graz, Alexander von Marpar und noch andere plötzlich entlassen wurden, und man Luca Fancelli berief. Noch vor Pietro da Gorgonzola, Johannes Mayer und Bramante, legte Leonardo „iuxta ordinationem factam in Consilio Fabbricae“ einige Zeichnungen und Modelle vor, die er zwischen Juli und September 1487 fertiggestellt hatte. Sie bestanden in einer großen Mittelkuppel, um die sich andere, kleinere Kuppeln oder spiralenförmige Figuren gruppierten, um so eine möglichst mächtige architektonische Wirkung zu erzielen. Am 8. August, 30. September 1487, 11. Januar 1488 erhielt er eine Summe „in fieri faciendo modelum unum tamburî prefatae ecclesiae“ (für die Arbeiten am Tambourmodell für den Dom). Am 10. Mai 1490 forderte Leonardo, nach immer erneuten Versuchen, gelegentlich der Hauptsitzung eine Vergütigung für seine Arbeit, die ihm auch bewilligt wurde, cum hac conditione, quod ipse magister Leonardus dictum modelum restituat ad omnem requisitionem“ (mit der Bedingung, daß besagter Meister Leonardo das genannte Modell auf Verlangen zurückzuerstatten habe). Am 17. Mai desselben Jahres versprach er, ein neues Modell zu machen und erhielt 12 Reichslire „supra rationem unius modeli per eum construendi de presenti“ (als Bezahlung für ein Modell, das gerade jetzt gebaut wird). Schließlich aber machte er gar nichts, „wie er es immer zu tun pflegte“.

Am 1. Februar 1487 — Leonardo war gerade in seine großartigen Studien über Kriegs- und Kirchenbau-

kunst vertieft — hielt Isabella, Tochter des Königs Alfonso von Neapel, als Gemahlin des Herzogs Giovanni Galeazzo Sforza mit „unerhörtem Gepränge“ ihren feierlichen Einzug in Mailand. Am nächsten Tage besuchte der Herzog mit seiner jungen Gemahlin die Kirche der Jungfrau Maria. Die Fürstlichkeiten waren beide, wie es damals am Hofe Sitte war, weiß gekleidet und wurden zu beiden Seiten von zwei Mailänder Edelleuten begleitet; außerdem folgte Lodovico il Moro, der durch seine hohe Gestalt und durch sein vornehmes Wesen alle überragte und von einer Schar von Edelherren und Künstlern umgeben war. „Vor der Kirche hatte man einen Triumphbogen errichtet, und alle Straßen waren mit den herrlichsten Fahnen geschmückt.“

Nach den Hochzeitsfeierlichkeiten hatten es Bernardo Bellincioni und Leonardo da Vinci übernommen, eine Vorstellung nach Art des „Paradieses“ von Ser Filippo Brunelleschi zu veranstalten. Bernardo leitete den poetischen, Leonardo den technischen Teil. „Planeten traten auf und wurden von Männern dargestellt, die so gekleidet waren, wie es die Dichter beschrieben hatten.“ Wenige Tage später zeichnete Leonardo „das Bad der Herzogin Isabella“, oder, wie andere sagen: „das Warmbad der Herzogin Isabella“; ein kleines Gebäude, nach Art eines Lusthäuschens, ganz besonders stilvoll und anmutig. Eine kunstreiche Anlage leitete warmes und kaltes Wasser in das Bad, „drei Leitungen mit warmem und vier Leitungen mit kaltem Wasser“. Heute ist dieses geniale Werk nicht mehr vorhanden, nur noch einige Zeichnungen und Anmerkungen, von denen die eine besagt, das Häuschen „sei im Garten der Herzogin“ oder genauer „inmitten des Irrgartens des Herzogs von Mailand“ erbaut worden.

Während sich Leonardo mit der Kriegsbaukunst, mit dem Umbau des Castellos, mit dem Bau und den Arbeiten am Dom, mit den Zeremonien und den Angelegenheiten des Hofes beschäftigte, fand er noch immer Muße, sich seinem Lieblingsstudium, dem der Mechanik, der Anatomie und der Perspektive zu widmen. Die Handschriften B und A weisen eine tiefe Kenntnis des „De ponderibus" von Giordano Nemorario auf und offenbaren ganz eigenartige Ideen über die Grundprinzipien der Statik und Dynamik. Der Anatomie ist ein vom 2. April 1489 datiertes Heft gewidmet, betitelt: „Von der menschlichen Gestalt", in dem sich schon die Forschungen über den Bau der menschlichen Organe und deren wechselseitige Funktionen zeigen, von denen die neuen, in späteren Jahren gemachten Entdeckungen den förderndsten Einfluß erfahren haben. Und später — „dies Buch ist am 23. April 1490 begonnen" — gab sich Leonardo nach eingehender Durcharbeitung der „Elementa" des Euklid dem systematischen Studium der Perspektive hin, behandelte hauptsächlich Licht und Schatten und benutzte dabei mit Geschick die graphischen Darstellungen und den Begriff des Halbschattens, der der damaligen Wissenschaft noch nicht geläufig war.

In den ersten Tagen des Juni 1490 wurden Leonardo da Vinci und der vortreffliche Architekt Francesco di Giorgio Martini plötzlich von Mailand nach Pavia berufen, um ein Urteil über den Bau des dortigen Domes abzugeben. Leonardo und Martini traten, von einer großen Menge von Gefährten und Dienern gefolgt, zu Pferde gemeinsam die Reise nach Pavia an. Leonardo war damals 37 Jahre alt, Martini 67, aber beide waren sie von jugendlicher Liebe zur Mathematik beseelt; ihr Gespräch drehte sich um die Theorie in der Kunst; der eine

vertrat seine Ideen mit dem Eifer des Neuerers, der andere mit der gleichmäßigen Ruhe des Gelehrten.

Als sie in Pavia angekommen waren, vertiefte sich Martini anscheinend sofort in die Studien und legte Pläne und Zeichnungen vor; Leonardo dagegen wird nie erwähnt. Ganz erfüllt von seinen theoretischen Studien suchte dieser die geometrischen und mechanischen Gesetze zu ergründen, auf die der Bau jeder Kuppel und jedes Domes beruhen muß, und entfernte sich so vollständig von dem praktischen Zweck seiner Reise. Er zeichnete „Santa Maria in Pertica zu Pavia" und andere Kirchen, erwähnte jede Eigenart des Castellos, wie „die hohen Schornsteine mit den sechs Arten von Öffnungen", und wurde so nach und nach wieder ein Einsamer. Er ging hinaus vor die Stadt, betrachtete den geheimnisvollen Tessin, der in seiner Seele so viele schwere Probleme über die Bewegung der Wellen erweckte und über alles, was mit der Abstufung des Erdreiches, mit den Ufern und dem Flußbette zusammenhing. „Ich sah", so schrieb er, „wie sie alte Mauerreste ausgruben, die an den Ufern des Tessin standen. Die Pfähle, die dabei zutage traten, waren alt, diejenigen aus Eichenholz waren schwarz wie Kohle, die anderen aus Erlenholz rot wie Brasilienholz, und sie waren schwer und fest wie Eisen und ohne jeden Fehler".

Im Juni verließ Martini, mit Auszeichnungen und Dankesbezeugungen überschüttet, die Stadt; Leonardo blieb noch bis Mitte Dezember desselben Jahres in Pavia zurück. Nie hatte er sich so froh und frei gefühlt, wie in damaliger Zeit, denn er konnte sich ohne Rückhalt dem Studium, den Forschungen und der Betrachtung widmen. Pavia in seiner Ruhe war wie dazu geschaffen. Eine blühende Universität und eine reichhaltige Bibliothek zogen ihn mächtig an. Hierher hatte er auch seine Schüler Marco

d'Orgionno und Antonio Boltraffio mitgebracht; hier traf er einige seiner besten Freunde, unter anderem Giacomo Andrea di Ferrara, in dessen Haus er oft zum Abendessen bei einsamen Gesprächen weilte, und Agostino di Pavia, der ihm später, als Zeichen seiner Freundschaft, ein türkisches Leder für ein Paar Stiefel schenkte.

Die ruhigen Tage wurden selbst nicht durch die Diebstähle des unverbesserlichen Giacomo getrübt! „Jacomo", schreibt Leonardo, „kam zu mir, um mit mir zusammen im Jahre 1490 den Tag der heiligen Magdalena zu verbringen; er war damals 10 Jahre alt; ein halsstarriger, gefräßiger Dieb und Lügner." „Am zweiten Tage ließ ich ihm zwei Hemden, ein Paar Strümpfe und ein Wams anfertigen, und als ich mir das Geld zurechtlegte, um die genannten Dinge zu bezahlen, stahl er mir das Geld aus dem Geldbeutel, und ich konnte ihn nicht dazu bewegen, den Diebstahl einzugestehen, obgleich ich von seiner Schuld überzeugt war." „Am folgenden Tag ging ich mit Jacomo Andrea zum Abendessen, und dieser Jacomo aß für zwei und machte Dummheiten für vier; unter anderem zerbrach er drei Glasflaschen, vergoß den Wein und kam dann noch zum Abendessen zu mir." „Am 7. September stahl er Marco, der bei mir wohnt, einen Silberstift im Werte von 12 Soldi, verbarg ihn in seiner Kammer, und nachdem Marco lange danach gesucht hatte, fand er ihn endlich in Jacomos Kiste versteckt."

Was machte Leonardo alles dies aus? Er trennte sich von Schülern und Freunden, zog sich in die wundervolle Schloßbibliothek von Pavia zurück und fand hier für seine unersättliche Begierde nach Wissen Befriedigung. „Im Vitolone", schreibt Leonardo, als er von einem großartigen Werke eines polnischen Optikers spricht,

stehen 85 Schlüsse auf dem Gebiete der Perspektive. Vitolone befindet sich in der Bibliothek von Pavia, er hat Abhandlungen über Mathematik geschrieben."

Ganz unvorhergesehen mußte der Aufenthalt in Pavia abgebrochen werden. Die beiden Hochzeiten: Lodovico il Moro mit Beatrice d'Este und Anna, Schwester des Herzog Galeazzo, mit Alfonso d'Este, standen nahe bevor. Der herzogliche Sekretär Bartolomeo Calco schickte am 8. September 1490 ein Rundschreiben nach Treviglio, Como, Tortona, Novara, Lodi und Monza, rief die dort wohnenden lombardischen Künstler zusammen und berief aus Pavia „Augustino und Magister Leonardo".

Ende Januar 1491 wurde die Doppelhochzeit mit all dem Pomp gefeiert, der zur damaligen Zeit Sitte war. Leonardo war eiligst nach Mailand zurückgekehrt und wir treffen ihn am 26. Januar „im Hause Messer Galeazzos di Saneverino, um dort ein Festturnier mit der Gewandtheit „eines Magiers" anzuordnen. „Als sich einige Reitknechte umkleideten", fügt Leonardo hinzu, als er von neuen Diebstählen seines unverbesserlichen Lehrlings sprach, „um die Kostüme anzuprobieren, in denen sie bei dem besagten Festturnier als wilde Männer erscheinen sollten, schlich sich Jacomo an die auf dem Bett umherliegenden Kleidungsstücke heran und stahl aus einem Geldsack alles darin befindliche Geld".

„Ebenso entwendete er mir nach einem Monat ein Stück türkischen Leders, das mir Meister Agostino aus Pavia zu einem Paar Stiefel geschenkt hatte, verkaufte dasselbe für 20 Soldi an einen Flickschuster und erstand sich für dieses Geld, wie er es selbst zugab, Anis und Zuckerwerk". „Als Gian Antonio bei einer Zeichnung einen silbernen Stift zurückgelassen hatte", heißt es am 2. April 1471, „stahl ihm Jacomo auch diesen".

Lodovico il Moro, der bis Ende 1484 in Krieg und Händel mit den Venezianern verwickelt war und im Jahre 1485 mit Intrigen und der Pest vollauf zu schaffen hatte, fand nicht die Muße, Leonardo zur Vollendung des Reiterstandbildes für Francesco Sforzo anzufeuern. Als ihm aber innere und äußere Ruhe wieder gestattete, seine Blicke auf die Verschönerung der Lombardei zu richten, unterließ er es nicht, Leonardo an sein Versprechen und an seine eingegangenen Verpflichtungen zu erinnern. Leonardo entschuldigt sich, daß er seine Zeit für andere Arbeiten verwendet hat, und schreibt: „Ich bedauere, daß ich mich genötigt sah, meinen Lebensunterhalt zu erwerben; ich war dadurch gezwungen, die Arbeit an dem Werke, das mir Euere Hoheit aufgetragen hatte, zu unterbrechen und mußte einige kleinere Arbeiten erledigen. Und wenn Euere Hoheit glauben, daß ich Geld habe, so irrt Ihr Euch, denn ich hatte 56 Monate lang 6 Münder zu stopfen und besaß nur 50 Dukaten."

Kaum aber hatte der Künstler seine Arbeiten wieder aufgenommen, als er sich in dem endlosen Labyrinth der Fragen über Anatomie und Bewegung des Pferdes, über Maße und Formen der Statue, über die Art der Schmelzung in einem oder mehreren Öfen, verlor. Im Jahre 1489 hatte er noch nichts Sichtbares geleistet. 5 Jahre waren vergangen; Lodovico il Moro war ungeduldig geworden. Der Florentiner Gesandte in Mailand, Pietro Alamanni, schrieb am 22. Juli desselben Jahres an Lorenzo il Magnifico: „Unser Herr Lodivico hatte die Absicht gehabt, seinem Vater ein großes Ehrendenkmal zu setzen; er hat schon Leonardo da Vinci beauftragt, das Denkmal auszuführen, das in einem großen Bronzepferd, auf dem der bewaffnete Herzog Francesco sitzt, bestehen soll. Und da seine Exzellenz Vollkommenes, noch

nie Dagewesenes hat machen lassen wollen, so hat er mich beauftragt, in seinem Namen an Euch zu schreiben, Ihr möget uns einen Meister schicken, der ein solches Werk zu schaffen imstande sei. Denn obgleich er dies Werk schon Leonardo da Vinci anvertraut hat, so scheint er doch nicht davon überzeugt zu sein, daß dieser es auch ausführen kann."

Briefe solchen Inhaltes feuerten Leonardo mehr zur Arbeit an als alle Ermutigungen. Er und unfähig? Nur zu bald sollte es sich zeigen! Ungefähr einen Monat später, am 31. August, bat er den Sänger und Dichter Platino Plato um ein Epigramm, das er auf dem Reiterdenkmal des Francesco Sforzo anbringen wollte. Danach war das Werk also vollendet. Am Tage der bevorstehenden Hochzeit von Lodovico mit Beatrice d'Este sollte das Standbild, majestätisch und herrlich „inmitten der Siege und gedenkenswerten Taten des allerhöchsten Herrn unseres Vaters" errichtet werden. Eitle Hoffnungen! Wohl war das Modell fertig, allein am 23. April 1490 stieg in Leonardo ein neuer Gedanke auf. Er begann wieder von neuem. „Am 23. April 1490 beginne ich dieses Heft und fange noch einmal mit dem Pferd an."

Als Bewunderer Donatellos, als Schüler Verrocchios, stolz aus der Vaterstadt Ghibertis und der Robbia zu stammen, mußte Leonardo das höchste Ziel des Ideals zu erreichen streben: langsam und mühevoll durch Betrachtung zur Vollendung des Vollkommenen emporzusteigen!

Courajod teilt die Zeichnungen, die Leonardo für das Bronzepferd gemacht hat, in zwei, sehr voneinander abweichende Arten ein. Die einen zeigen das Pferd in Ruhe, die anderen in Bewegung; einige stellen es dar im Galopp, unter dem Druck einer mächtigen Kraft, hier

stürzt es sich auf einen erschlagenen Feind, dort auf einen gespaltenen Baumstamm. Hier hält der Reiter den Arm nach hinten, dort hebt er ihn über dem Haupte des Pferdes empor. Diese beiden Entwürfe sind auf einem Blatt zusammengestellt. Auf einer anderen Skizze wieder hebt der Reiter den Arm, wie um den niedergeworfenen Feind zu töten. Die andere Reihe Zeichnungen zeigt das Pferd im Schritt: hier erzittert es unter der Hand des Reiters, der es am Zügel hält und es beruhigt; dort ist es äußerlich noch ruhiger, verrät aber im langsamen Gang ein unbezwingliches Feuer.

Die Reise nach Pavia und der dortige Aufenthalt im Jahre 1490 waren für Leonardo, für diese vom Wollen geplagte Seele, wie eine Zeit der Ruhe gewesen; aber immer hatte ihm das Bild des Pferdes und seines großen Reiters vor Augen gestanden. In Pavia schrieb er, vor einer antiken Reiterstatue stehend, in sein Buch: „Die Nachahmung der antiken Werke ist wertvoller als die der modernen; an dem Bildwerk in Pavia fällt mir, mehr als alles andere, die Bewegung auf."

Als Leonardo nach Mailand zurückgekehrt war, machte er sich wieder an die Arbeit, aber diesmal ohne Begeisterung. Neue Ideen marterten sein Hirn. „In den Bergen von Parma und Piacenza", erwähnt er, „findet man noch viele zerbrochene Muscheln und Korallen, die fest am Gestein kleben. Bauern brachten mir, als ich am großen Pferd für Mailand arbeitete, einen Sack davon, der zum großen Teil noch sehr gut erhaltene Exemplare barg, in meine Werkstatt."

Zur selben Zeit ungefähr hielt sich Giuliano da Sangallo (1443—1517), der durch Lorenzos Bemühungen an den Hof Lodovicos gekommen war, um ein Modell für einen Palast zu machen, in der Werkstatt des

Florentiners auf, während dieser an dem kolossalen Reiterstandbild arbeitete. Vasari schreibt: „Giuliano war mit Leonardo, der für den Herzog arbeitet, in derselben Stadt zusammen, und da ihm besagter Leonardo von dem Guß seines Pferdes sprach, erhielt er von ihm gute Ratschläge."

Lodovico hatte die Heirat des Kaisers Maximillian von Österreich mit Bianca Maria Sforza, Schwester des Herzogs Galeazzo, zustande gebracht; am 1. Dezember 1493 sollte die junge Gemahlin mit großer Feierlichkeit und vielem Pomp nach Ala geleitet werden. Diesmal hatte Leonardo den festen Vorsatz gefaßt, das so lange erwartete Denkmal wenigstens im Modell auszuführen und es auf einem öffentlichen Platz in Mailand aufzustellen. Am 10. Juli 1493 hatte er sich endlich mit unglaublichem Eifer ans Werk gesetzt; „am 10. Juli 1493: starkes spanisches Pferd des Messer Galeazzo — florentinischer Rappe des Messer Mariolo (ein starkes Pferd mit schönem Hals und sehr schönem Kopf) — Hengst des Falkoniere (hat einen schönen Nacken, steht im Porta Comasina) — starkes Pferd des Chermonino, des Signor Giulio."

Ende November 1493 kamen die Gesandten des Kaisers von Österreich nach Mailand, und in den ersten Tagen des Dezember „schlug Biancá Maria Sforza, von allen mit Freundlichkeiten überschüttet, ihrem Gemahl entgegenziehend den Weg nach Deutschland ein." In dieser ganzen Zeit stand auf dem großen Platz vor dem Schlosse, wo vor einem Jahr „wunderbare und schöne Gebäude" errichtet worden waren, das große Modell der Reiterstatue des Francesco Sforza. Auf einer Zeichnung im Codice Atlantico kann man noch das Gerüst sehen, das zur Aufstellung des Monumentes dienen sollte. Die Bewunderung der

Zeitgenossen für dies herrliche Kunstwerk fand keine Grenzen. Lazzaroni, Baldassare Tacconi und Lancino Curzio haben die große Begeisterung, die das geniale Meisterwerk Leonardos hervorrief, weit verbreiten helfen. Giovio schreibt ausführlich von Leonardo: „Er arbeitet für Lodovico il Moro ein riesengroßes Pferd in Ton, das dann später in Bronze gegossen werden soll; und auf dem Pferde sitzt die Gestalt des Vaters Francesco, des berühmten Kriegers, ebenfalls in Bronze. An diesem Werk bewundert man die gewaltige Bewegung des Laufes und des Atmens, worin sich die große Geschicklichkeit des Bildhauers und seine Auffassungsgabe zeigt, die sich in allem, was mit den Vorgängen in der Natur zusammenhängt, offenbart."

Courajod hat im Kupferstichkabinett zu München eine Zeichnung entdeckt, die, nach seinen Forschungen, das Denkmal so darstellt, wie es 1493 aufgestellt worden war. Der Reiter, mit entblößtem Haupt, hält in der Rechten den Kommandostab, während er mit der Linken die Zügel des Rosses faßt, das, auf die Hinterbeine gestützt, die beiden Vorderbeine in die Luft hebt, um einen zur Erde gefallenen Krieger zu überreiten.

Die Jahre vor und nach 1493 sind für Mailand die Zeit der höchsten Blüte der Macht, des Reichtums und der Bildung. „Pomp und Wollust", sagt Corio in einem wichtigen Teil seiner „Historie", „waren an der Tagesordnung; überall gab es neue Moden, Trachten und Lustbarkeiten". Die Ruhe im Innern gedieh immer mehr und Achtung und Furcht der fremden Nachbarstaaten gab dem Lande die Muße, dem Vergnügen und der Schönheit zu leben. „Ein großer Wettstreit war zwischen Venus und Minerva entbrannt; jede von beiden suchte, so viel sie

konnte, ihre eigene Schule zu Ehren zu bringen. Zu der des Cupido strömten von allen Seiten schöne Jünglinge herbei; die Väter ließen ihre Töchter dort hingehen, die Männer ihre Frauen, die Brüder ihre Schwestern; und so kamen sie alle ohne Unterschied zu dem Gelage der Liebe, das von denen, die sich darauf verstanden, als etwas Wunderbares gepriesen wurde." Andererseits wieder waren hier von den äußersten Grenzen Europas „die hervorragendsten Männer der Kunst und der Wissenschaft zusammengeströmt; die griechische Gelehrsamkeit war hier zu Hause; hier blühte lateinische Verskunst und lateinische Prosa, hier hatten die Musen ihren Sitz; die größten Bildhauer, die bedeutendsten Maler aus den entlegensten Gegenden hatten sich hier zusammengefunden. Der Gesang und das Saitenspiel, von alt und jung gepflegt, waren so harmonisch und lieblich, daß man Engelschöre zu vernehmen glaubte." „Und der vergänglich eitle Pomp der Feste, die die Sforza feierten, erfüllte die Stadt und drang bis in die stillsten Orte des Herzogtums."

Lodovico il Moro, noch unter dem Einfluß der rauschenden Feste, fast trunken von dem blendenden Glanze seines Staates und ganz Italiens, opferte, als ein echtes Kind seines Jahrhunderts, Reichtum und Kraft der Verehrung des Geistes und der Schönheit. Die Reihe seiner Liebschaften, die er mit der unbekannten Mutter Marias, der Gemahlin Galeazzos da Sanseverino und Leones begonnen hatte, und die wahrscheinlich in den Manuskripten Leonardos in der Zeit vor und nach der Vermählung Moros mit Beatrice d'Este erwähnt wird, setzte er später mit den bedeutenden Frauen Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli fort, die durch Leonardos Pinsel unsterblich gemacht worden sind.

Cecilia Gallerani, aus einer vornehmen Mailänder Familie stammend, war nicht nur herrlich schön, sondern höchst gelehrt; sie beherrschte die lateinische und vulgäre Sprache, schrieb in Prosa und Versen und wurde von ihren Zeitgenossen Isabella Gonzaga und Vittoria Colonna an die Seite gestellt. Bandello nennt sie „in unserem Jahrhundert eine große Leuchte der italienischen Sprache". Von 1481—1494 war Cecilia die Geliebte Lodovicos, und Leonardo malte sie in den ersten Jahren dieser langen und heißen Liebe. Wir besitzen ein begeistertes Sonett von Bellincioni, das sich auf dieses Bild bezieht und es göttlich nennt, und zwei liebenswürdige Briefe, die später zwischen Isabella Gonzaga und Cecilia Gallerani gewechselt wurden. „Als Wir heute", schrieb die Marchesa von Mantua am 23. April 1498, „Gelegenheit hatten, einige schöne Bilder von Giovanni Bellini zu sehen, sprachen Wir auch über die Werke Leonardos, und Wir hatten den Wunsch, sie mit den anderen Bildern vergleichen zu können. Wir dachten daran, daß er Euch nach der Natur gemalt hat, und bitten Euch, so liebenswürdig zu sein, Uns durch den reitenden Boten, den Wir zu diesem Zwecke schicken, Euer Bild senden zu wollen". Die Antwort Cecilias lautet: „Ich habe die Zeilen gelesen, die mir Eure Herrlichkeit, ich weiß nicht, ob mit mehr Liebenswürdigkeit oder mehr Anmut, geschrieben hat und in denen Euere Hoheit den Wunsch äußerten, mein Bild zu sehen; ich schicke es Euch; ich hätte es um so lieber getan, wenn es mir gleichen würde. Doch dürfenEuere Herrlichkeit nicht denken, daß dies der Fehler des Malers sei, denn ich glaube, seinesgleichen wird man schwer finden; es liegt nur daran, daß es in einem so unentwickelten Alter gemacht wurde, und daß sich meine Züge seit dieser Zeit so geändert haben, daß, wer das Bild mit mir vergleicht, nicht sagen



LA BELLE FÉRONNIÈRE

(Louvre, Paris)

würde, daß ich dazu gesessen habe". — Heute ist das Bild verloren.

Lucrezia Crivelli, die Mutter Giampaolos, „des Ahnherrn der Marchesen von Caravaggio", war nach der Gallerani die Geliebte Moros. Einige Epigramme, die im Codici Atlantico aufbewahrt sind, sind untrügliche Beweise, daß Leonardo das Porträt dieser Edeldame gemalt hat. Aber ist das Bild heute noch vorhanden? Unter den Bildern des Königs von Frankreich befand sich 1752 „une tête de femme de profil nommée communement La belle Ferronière", vielleicht das Bild der Ferronière, einer Geliebten Franz' I., aber kein Werk Leonardos. Ging dies Bild auch verloren, der Name „belle Ferronière" ging auf ein danebenhängendes Gemälde über, das in den alten Katalogen mit den Worten „un portrait de femme de Lionard de Vince" bezeichnet ist. Gerade in diesem Werke, unzweifelhaft von Leonardos Hand — auch Waagen hält es für eines der besten Porträts des Meisters — wollen alle Kritiker, ohne es genügend zu beweisen, die Züge Lucrezia Crivellis erkennen. Die dargestellte Dame zeigt nur drei Viertel ihrer Figur, hat gescheiteltes Haar und die Stirn mit einer schwarzen Schnur geschmückt, die in der Mitte von einer Diamantagraffe gehalten wird, dem einfachen und anmutigen Schmuck, den man in Frankreich nach diesem Bilde „ferronière" nennt.

Das Porträt einer Geliebten zu malen, ist nach Leonardo eine der erhabensten Aufgaben für den Maler. „Wenn der Dichter sagt, er entflamme die Menschen zur Liebe, dem Haupttriebe aller Geschöpfe, so hat der Maler die Macht, gleiches zu tun, und zwar um so mehr, als er die Züge der Geliebten dem Liebenden lebendig vor Augen führen kann, der das Bild dann küßt und mit

ihm spricht, was ihm aber unmöglich wäre, wenn ihm der Dichter die Schöne auf seine Art vorgeführt hätte."

Angenehme Stunden vergingen diesen auserwählten Frauen bei den Sitzungen, wenn Geist und Pinsel auf der Leinwand ihre Schönheit festzuhalten suchten, die die Zeit mit ihrem unaufhörlichen Wechsel in kurzer Frist zerstört haben würde, so wie der Wintersturm die Schönheit der Landschaft verwüstet. Leonardo gibt, als er vom Maler im allgemeinen spricht, ein Bild von sich selbst, wie er in solchen Augenblicken zu sein pflegte. „In vollkommener Ruhe sitzt der Maler vor seinem Werk, ist gut gekleidet und führt den leichten Pinsel mit anmutigen Farben; seine Wohnung ist sauber und mit schönen Bildern geschmückt; seine Arbeit wird oft von den Vorträgen der Musikanten und Vorleser begleitet, die verschiedenartige und schöne Dinge zum besten geben und denen man, ohne von Hammerschlägen und ähnlichen Geräuschen gestört zu werden, mit großem Vergnügen lauscht."

Wir wollen hier nicht die Porträts erwähnen, die Leonardo von Lodovico und Beatrice und deren Kinder Massimiliano und Francesco gemacht haben soll. Die Bilder sind nicht mehr vorhanden, und alles, was wir von ihnen wissen, geht auf einen Passus im Vasari zurück, in dem es heißt: „Während er am Abendmahl arbeitete, malte er in demselben Refektorium an der Stirnseite, dort, wo sich damals eine Passionsdarstellung aus alter Zeit befand, besagten Lodovico mit seinem Erstgeborenen Massimiliano auf der einen, Beatrice mit ihrem zweiten Sohne Francesco auf der anderen Seite; beide Knaben wurden später Herzöge von Mailand. Das ganze Bild ist herrlich gemalt."

Musikalisch, fein empfindend, der beste Improvisator

seiner Zeit, „war Leonardo", wie Vasari sagt, „so liebenswürdig in der Unterhaltung, daß er alle Menschen an sich fesselte". In seinem Geiste vereinte sich göttliche Anmut mit starker Überzeugungskraft; er besaß eine große Auffassungsgabe und ein nie versagendes Gedächtnis und vermochte durch Gesten seine Ideen so klar auszudrücken, daß er jeden auch noch so eifrigen Gegner mit Beweisen und Vernunftsgründen überzeugen konnte. „Er war sehr beredt", sagte Anonimo. Ein Mailänder Perspektiviker und Maler nennt Leonardo in seinem „Antiquarie prospettiche romane" als Redner „einen zweiten Cato". „Als der Herzog", erzählt man von Moro, „die wunderbaren Auseinandersetzungen Leonardos hörte, war er von dessen unglaublicher Begabung ganz begeistert".

Leonardo verwandte eine besondere Sorgfalt auf die Wahl der Redewendungen. „Die Worte, die das Ohr des Zuhörers nicht befriedigen", schreibt er, „langweilen ihn, oder vielmehr sie mißfallen ihm. Ein Zeichen dafür ist das Gähnen. Wenn du, der du vor Menschen sprichst, deren Wohlwollen du zu gewinnen suchst, Zeichen eines solchen Mißfallens bemerkst, so kürze deinen Vortrag ab oder ändere deine Redeweise. Tust du das nicht, dann wirst du statt gewünschter Geneigtheit Abscheu und Feindseligkeit ernten. Und wenn du erkennen willst, was die Zuhörer interressiert, ohne sie jedoch darüber sprechen zu hören, erzähle ihnen von den verschiedensten Dingen; und wenn sie aufmerksam zuhören, weder gähnen, noch die Augenbrauen emporziehen oder ähnliche Bewegungen machen, kannst du gewiß sein, daß sie dem, was du ihnen vorträgst, mit Aufmerksamkeit folgen".

Leonardo begleitete seinen klugen und geistvollen Vortrag mit vornehmen, eleganten Gesten: seine hohe Gestalt, sein üppiges, schönes Haar gaben ihm etwas un-

widerstehlich und unbesiegbar Fascinierendes. „Immer begleiten die guten Rezitatoren, wenn sie ihre Zuhörer überzeugen wollen, ihre Worte mit Bewegungen der Hände und Arme — obgleich einige sich um solches Beiwerk nicht kümmern und auf der Rednerbühne wie Holzpuppen stehen, durch deren Mund, wie durch ein Sprachrohr, die Stimme irgend eines anderen Menschen, der hinter der Rednerbühne versteckt zu sein scheint, hindurchgeht.“

Wenn Leonardo auch mehr wissenschaftliche Themata behandelte — Vasari erzählt: „er brachte mit seinen naturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen alle Gelehrten zum Schweigen“ — so liebte er es doch, sich vor den Hofleuten als gefälliger, witziger Erzähler zu zeigen, was ihm auch, dank seiner wunderbaren Begabung, gelang! „In Leonardo vereinten sich große Höflichkeit, edle und feine Umgangsformen und ein schönes Äußere; außerdem war er ein meisterhafter Erfinder neuer Feste, besonders der beliebten Theatervorstellungen, beherrschte die Musik, entlockte der Laute süße Töne und verstand dadurch sich die Gunst der Fürsten zu erwerben.“

Seine Manuskripte sind für den Historiker wichtig, sie werfen ein helles Licht auf die Galanterien und Artigkeiten des Mailänder Hofes. Ein großer Teil der Sprüche, Fabeln, Allegorien, Prophezeihungen und Farcen, die in Leonardos Schriftstücken aufgefunden wurden, haben in jener Zeit in den ernsten Hallen des Castellos wiedergeklungen, begleitet von Bewunderung und heiterem Lachen. Fürsten und Fürstinnen, Edelfrauen und Ritter wandten sich an den Künstler, und es fehlte nicht an Beweisen, wie seine Phantasie neue Gewänder und neuen Schmuck zusammenstellte, wie er irgend eine geistreiche Sentenz oder einen treffenden Ausspruch ersann.

Die feinen, tiefen Sprüche Leonardos sind stets knapp und elegant und frei von allem Gemeinen; seine Grundsätze über Arbeit, Studium, Wahrheit, Mäßigkeit und Freiheit zeigen sich in phantastischem, aber durchsichtig klarem Gewande.

In den Fabeln spricht er von der Natur, vom Strom, der sein eigenes Bett mit Erde und Steinen füllt, vom Wasser, das, verdampfend, zur Wolke wird und wieder im Regen zur Erde niederfällt, vom Kastanien- und Feigenbaum, vom Adler, von der Ente und vom Menschen; und überall zeigt sich ein oft bis ins Kleinste gehender Versuch, die treueste Wahrheit der Dinge zu beleuchten, so daß jede Zeile zur tiefen Naturbetrachtung wird. — Die moralische Tendenz hat das Übergewicht, es fehlen aber hie und da auch nicht Anspielungen auf die Politik. „Die Gimpel freuen sich sehr, wenn sie sehen, wie sich der Mensch einen losen Vogel fängt, ihm die Flügel beschneidet und ihn sich mit starken Ketten an seine Fersen schmiedet. Der lose Vogel nun, der auf den Leim gegangen ist, raubt dem Gimpel nicht nur seine Freiheit, sondern auch sein Leben. Dies sei den Völkern gesagt, die sich freuen, wenn ihre Herren die Freiheit verlieren; sie vergessen ganz, daß sie selbst dadurch der Stütze beraubt und von der Macht der Feinde so geknechtet werden, daß sie Freiheit und oft auch ihr Leben lassen müssen." Ein wertvoller Ausspruch eines Menschen, „der in der Freiheit das höchste Lebensglück" sieht.

Umfassender ist das uns dargestellte Bild in den „Prophezeiungen", in denen Leonardo eine große Anzahl seiner ethischen und wissenschaftlichen Grundsätze niederlegte. Diese Dichtungsart war am Mailänder Hofe ziemlich verbreitet, und es scheint, als ob sich Bramante auch darin versucht habe. Leonardo wollte in seinem

„Buch der Prophezeiungen“, ausgehend von „den vernünftigen Tieren“, zu den „unvernünftigen Tieren“, zu den „Pflanzen“, den „Naturerscheinungen“, den „Zeremonien“, den „Sitten“, zu den „übernatürlichen Dingen“ und zur „Philosophie“ übergehen, indem er die Wirklichkeit mit der Satire würzte.

Eine andere Seite dieses großen Geistes zeigt sich uns in prophetischer Form, vereint mit Wahrheit und Anmut.

Leonardo sagt bei der Erwähnung der schlechten Werke des Menschen, dem „König der Tiere, oder besser gesagt, König der Bestien, deren größte du selbst bist“ folgendes: „Man sieht auf Erden Tiere, die immer mit großer Gefahr miteinander kämpfen und oft sogar mit Daransetzung des eigenen Lebens. Sie finden kein Ende in ihrer Bosheit. Für die Grausamsten unter ihnen werden viele Bäume der großen Wälder der Welt gefällt, und wenn ihr Hunger dann gestillt ist, besteht die Befriedigung ihres Verlangens darin, jedem lebenden Wesen Tod, Kummer, Ermüdung, Krieg und Verzweiflung zu bereiten. Und in ihrem übermäßigen Hochmute heben sie sich zum Himmel empor, aber ihre eigene Körperschwere schleudert sie wieder zur Erde hinab. — — O, Erde, warum öffnest du dich nicht, um den Menschen in den Spalt deiner tiefen Schlünde und Klüfte zu stürzen, damit du dem Himmel nicht mehr das grausame, unbarmherzige Ungeheuer zu zeigen hast!?“ Der Mensch ist nach der stets wiederholten Ansicht Leonardos „der Zerstörer alles Erschaffenen“. Ein Tier unter den Tieren, besitzt er all die Tugenden und Laster, die den untersten Wesensgattungen eigen sind.

Das Geld ist die erste Ursache des menschlichen Elends. „Aus den dunklen, düsteren Höhlen kommend, bringt es

dem Menschen Gefahr, Elend und Tod. Wohl finden viele seiner Anhänger nach maßlosem Leid endlich Freude; und doch! wer dem Golde nicht nachgeht, wird in Not und Elend umkommen. Es begeht viel Verräterei, es verleitet den Menschen zu Mord, Diebstahl und Untreue, es verdächtigt seine eigenen Anhänger, tötet viele Menschen und entzweit sie durch List, Betrug und Verrat. Du bestialischer Dämon, du! Wie viel besser wäre es für die Menschheit gewesen, du wärest zur Hölle zurückgekehrt! Für dich werden die großen Wälder verödet, für dich müssen unzählige Tiere ihr Leben lassen." „Die Menschen", so sagt er, indem er von der zügellosen Begierde nach Reichtum spricht, „laufen dem nach, vor dem sie sich am meisten fürchten; sie sind selbst lieber schlecht, damit es ihnen nicht schlecht ergehe."

Leonardo spottet über die Sitte, den Mädchen eine Mitgift zu geben, und schreibt: „Und wenn auch jetzt die Tugend der Frau weder durch die Obhut der Eltern noch durch feste Mauern vor der Unzucht und dem Raub geschützt werden kann, so wird noch eine Zeit kommen, wo die Väter und die Verwandten dieser Mädchen, so reich, edel und schön diese auch sein mögen, demjenigen große Summen Geldes geben werden, der mit ihnen Beischlaf halten will. Es scheint, als ob die Natur die menschliche Gattung als etwas der Welt Unnötiges, den anderen Geschöpfen sogar Schädliches ausroden wolle."

Doch die Natur hat in vieler Hinsicht den Menschen vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet. „O, sorglose Natur! warum bist du so parteiisch, warum zeigst du dich einem Teile deiner Kinder als eine barmherzige, gute Mutter, dem anderen aber als eine grausame, unbarmherzige Stiefmutter? Ich sehe, wie deine Kinder in den Dienst anderer gestellt werden, wie sie ohne eigenen

Vorteil, statt aller Belohnung, grenzenlose Marter zu erdulden haben. Und sie opfern ihr Leben stets für das Wohlergehen ihres Verderbers."

Und als Dank für die Überlegenheit, die die Natur dem Menschen gegeben hat, macht dieser kraft seiner tierischen Instinkte seinen eigenen Leib zum Grab aller lebenden Geschöpfe. —

Der Spott Leonardos, der sich bis jetzt gegen das äußere Leben gerichtet hatte, geißelte nun, gemäß der besonderen Eigenart des Jahrhunderts, die kirchlichen Dinge und Personen. Der scharfsinnige Florentiner spricht in einer seiner Farcen vom Weihwasser, das ein Priester am heiligen Sabbat auf das Bild eines Künstlers sprengte; in einer anderen über die Ordensregeln der niederen Mönche, die kein Fleisch essen und kein Geld bei sich tragen dürfen, in einer dritten über die schlechten Gewohnheiten der Frommen! In den Prophezeiungen finden wir Aussprüche über Bilder, heilige Skulpturen, Messen, Trauergottesdienste und Totenfeiern, die eine tiefe Verachtung des äußeren Kultes offenbaren.

Bei ironischer Erwähnung der Beichte sagt Leonardo: „Die unglücklichen Frauen vertrauen aus eigenem Antrieb den Männern ihre Unzucht und ihre schändlichen und geheimen Vergehen an."

Spricht er aber von den Gewändern der Geistlichen, dann werden seine Worte ernst und streng. Die Verheißungen Jesu sind nicht für die bestimmt, die die vorgeschriebenen Regeln der Zeremonien befolgen, oder für die, die die meisten Opfer darbringen, sondern für reine Herzen und für Menschen, die einen guten Willen zeigen. In alten Zeiten war der Altar aus Holz, und die Priester nur kleideten sich in goldene Gewänder. Heute ist alles bemalt und mit Flitterzeug behangen. Die Kirche und

die Wohnungen des Klerus erstrahlen heute in äußerem Prunke, aber im Innern herrscht verzweifelnde Armut. „Viele", so ruft Leonardo in einer seiner Prophezeiungen aus, „viele werden Arbeit, Mühen und äußere Armut fahren lassen, um durch den Reichtum, in dem sie leben, und durch die prächtigen Gebäude, in denen sie wohnen, zu zeigen, daß dies das rechte Mittel sei, Gott wohlgefällig zu sein." Und dieses bequeme Leben wird ihnen zuteil ohne Arbeit und ohne Studium, einzig und allein durch das Gebet. „Und durch dies unsichtbare Geld herrschen diejenigen, die es ausgeben." Den rohen Handel mit heiligen Dingen, den Verkauf der Ablaßzettel und der Heiligenwunder beklagte Leonardo mit einem Hohn, der tiefer schmerzte als aller Ernst. „Unendlich viele verkaufen zu hohen Preisen, ohne Zustimmung des Besitzers, öffentlich und heimlich Dinge, die sie selbst nie besaßen. Und denen kann die menschliche Gerechtigkeit nichts anhaben." „Und noch nach tausend Jahren werden die Toten den Überlebenden große Ausgaben verursachen." Glaubt man nicht hier, in dem leichten Spott des Edelmannes versteckt, das wachsende Brausen der Reformation zu hören? Savonarola sagte einmal in demselben Jahre: „Du siehst dort die hohen Prälaten mit den goldenen, mit kostbaren Gemmen geschmückten Mitren und den silbernen Bischofsstäben; du siehst sie in schönen Meßgewändern und Chormänteln aus Brokatstoffen am Altar die herrliche Vesper singen und, von Zeremonien, schönem Orgelspiel und Chorgesang begleitet, die stille Messe halten; du staunst über diese ernsten und heiligen Männer und kannst nicht glauben, daß sie je irrten; dir erscheint das, was sie sagen, als ein Evangelium." Ähnlich sagt Leonardo: „Viele kleiden sich bei der Ausübung ihres Amtes in kostbare Gewänder und

gehen nicht achtsamer damit um, als wäre es ein Schurzfell." Auf einer in ethischer Beziehung scheinbar hohen Basis hatte die Geistlichkeit einen listigen Anschlag ersonnen, der ihre Gewalt und Macht auf das Volk der Gläubigen noch steigerte. „Und viele", sagt Leonardo kühn, „treiben Handel mit Betrug und erdachten Wundern und betören die dumme Menge. Und wenn einer entdeckt wird, der ihren Betrug durchschaut, so wird er bestraft." Und wie die gewaltige Reformation erkannte, daß in dem vielgestaltigen katholischen Kultus die höchste Person, Christus, unter der großen Menge der kleinen Heiligen versank, so schreibt auch Leonardo mit leiser Ironie, als er von den Christen spricht: „Viele, die an den Sohn glauben, bauen Kirchen im Namen der Mutter." Und Leonardos ganzer Hohn macht sich in dem feurigen Satze Luft: „Pharisäer, ich wollte sagen, heilige Brüder."

Leonardo geht, wie jedes große Genie, vom Äußeren ins Innere, von der äußeren Wirkung auf die innere Ursache. Als Hofmann wollte er die Gesellschaft unterhalten und griff deshalb zur Satire, er wollte scherzen und endete mit tiefem Ernste.

Am Mailänder Hofe entrollte sich zu jener Zeit ein Drama, in dem sich die ganze Anmut der damaligen Kultur wiederspiegelte. Als Lodovico il Moro im September 1479, nachdem er sich mit der Herzogin Bona ausgesöhnt hatte, unvorhergesehen, wie ein Falke, in den weiten, ernsten Hallen des Schlosses zu Mailand erschien, hatte der Minister Cicco Simonetta der Fürstin im geheimen eine Prophezeiung gemacht: Herrin, ich werde den Kopf verlieren und Ihr den Staat. — Die Prophezeiung hatte sich verwirklicht, „in der Umfriedigung des Schlosses, auf der Seite, wo der Park lag, wurde 1480 der siebenzigjährige, gichtbrüchige Cicco Simo-

netta auf einem schwarzen Tuch enthauptet". 1481 mußte Bona auf die Vormundschaft ihres Sohnes und auf den Staat verzichten; „wie unsinnig segelte sie nach Abbiategrasso, mit dem Gedanken, nach Frankreich zu flüchten, wurde aber auf Befehl des Herzogs Lodovico festgenommen".

Doch hier war das Drama noch nicht zu Ende. Moro, listig und klug, wie er war, wollte sich zu einer unentbehrlichen Stütze des Mailänder Staates machen und suchte den Neffen Giovanni Galeazzo, der ein ruhiges Leben liebte, beiseite zu schaffen. Der geheime Kampf dieser beiden Personen, auf der einen Seite die Freigebigkeit des Onkels, auf der anderen die leichte Unterwürfigkeit des Neffen, trat später in den Gemahlinnen der Fürsten, in Beatrice und Isabella noch stärker zutage, von denen jede, gleich ehrgeizig und herrschsüchtig, „die andere, teils auf die eine, teils auf die andere Art zu übertreffen suchte".

Unaufhörlich währten die Kämpfe zwischen dem tatsächlichen Machthaber und dem Manne, der dem Namen nach zu herrschen hatte. Lodovico wollte als der unersetzlichste Mann des Mailänder Staates angesehen werden; der Herzog und die Herzogin lebten fast ärmlich, ganz zurückgezogen vom Hofe, „so daß sie kaum ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten". Um diese Zustände zu beleuchten, bediente man sich der Allegorie. In dem Werk von Giovanni Simonetta „Historia Francisci Sphortiae" (1490) befindet sich ein Miniaturbild, das Lodovico und Galeazzo darstellt, wie sie beide am Ufer eines Sees knieen und die Hände zum Himmel emporheben: auf dem Wasser fährt ein Schiff mit einem Jüngling und einem Mohren (il Moro) am Steuer. Mehr im Hintergrund steht in menschlicher Gestalt der Maulbeerbaum (albero „del

6*

Moro"), der seine weiten Zweige ausbreitet. „Dum vivis", sagt der Neffe, „tutus et laetus vivo". „Gaude, fili", antwortet der Onkel, „protector tuus ero semper".

Dasselbe Thema behandeln auch die von Leonardo erfundenen und verfaßten Allegorien. Schon für die Zeitgenossen waren sie ein Rätsel; für uns sind sie mehr als das, ein unergründliches Geheimnis.

Leonardo schildert in einer dieser Allegorien „Lodovico il Moro in Gestalt des Glückes, die Hände vorwärtsgestreckt, mit fliegenden Haaren und Gewändern, und Messer Gualtieri, der, vor ihm stehend, in ehrerbietiger Haltung sein Kleid umfaßt. Außerdem die Armut, die in schrecklicher Gestalt einen Jüngling verfolgt, den Lodovico mit dem Saum seines Kleides bedeckt, während er dem Ungeheuer mit einer goldenen Rute droht. Das Gras mit der Wurzel nach oben, wie einer, bei dem Gut und Gnade nicht fortbestehen können". Hier stellt Lodovico die barmherzige Vorsehung dar, die unterstützt wird von der Treue Gualtieros di Bottapetri, „dem humanen, klugen und eifrigen Vollstrecker seiner Befehle, dem Werkzeug seines Geistes".

Das Kind, das von der schrecklichen Verfolgung des Elends und vor dem Anschlag der Feinde errettet wird, ist wahrscheinlich der Herzog Giovanni Galeazzo.

An anderer Stelle führt Leonardo folgende Allegorie an: „Der Moro mit einer Brille und um ihn herum der Neid mit der falschen, geschminkten Ruchlosigkeit, und die schwarze Gerechtigkeit. Der Fleiß mit dem Weinstock in der Hand. Der Hermelin mit Schlamm bedeckt; Galeazzo in ruhiger Haltung. Das Bild der Glücksgöttin. Der „Strugolo", der mit der Geduld Kinder zeugt. Goldbarren werden im Feuer geläutert." Lodovico verkörpert hier die weitreichende Vorsehung; er ist von

der Gerechtigkeit begleitet und von den falschen Anklagen der Neider verfolgt. Sein einziges Ziel ist die Arbeit zum besten der anderen. Giovanni Galeazzo hat durch das wohltätige Werk seines Onkels Ruhe und Sicherheit für sein Leben erlangt. Die Zeit und der Gang der Ereignisse zeigen, wie die Zuneigung und der Schutz des Herrschers auf Wahrheit beruhen.

Zu den Allegorien Leonardos könnte man das Motto hinzufügen, das unter dem Miniaturbild in dem Werke: „Historia Francisci Sphortiae" steht: „Dum vìvis", sagt der Neffe, „tutus et laetus vivo". „Gaude, fili", antwortet der Onkel, „protector tuus ero semper."



Viertes Kapitel.

Die guten Menschen streben naturgemäß nach Erkenntnis. C. A. 119 r.

Wenn Leonardo den Auftrag annahm, am Ausbau des Schlosses zu Mailand mit tätig zu sein, so tat er es mehr, um die Theorien über den Festungsbau weiter ausarbeiten zu können, als um irgend welche positive Arbeit auszuführen; das praktische Ziel verlor sich nur zu bald in den höchsten Höhen abstrakter Begriffe. — Wenn er sich bereit erklärte, einen Plan für die Kuppel des Domes zu Mailand zu entwerfen, so war es nur, um sich in das Studium der architektonischen und mechanischen Gesetze, die den Bau jeder Kuppel bedingen, zu vertiefen. Wenn er darauf einging, ein Reiterstandbild für Francesco Sforza zu machen, so kam er nicht über das Studium der Anatomie der Tiere und über den Erzguß in den verschiedenen Hochöfen hinaus. Die Werke blieben unvollendet, aber sein theoretisches Wissen nahm immer größeren Umfang an und erweiterte sich nach jeder Richtung hin. Es befriedigte die unersättliche Begierde des Künstlers und erweckte in seiner Seele die Idee zu den „Trattati".

1494 wurde Leonardo beauftragt, die großartigen Bewässerungsanlagen, die die Lomellina fruchtbar machen,

zu verbessern. Früher schon hatte Leonardo Mailand verlassen, um sich nach Pavia zu begeben, dann hatte er einen Abstecher nach Brescia gemacht, „um die Eisengruben" zu besichtigen, wo ihn die „Blasebälge aus einem Stück, das heißt ohne Leder", in Erstaunen setzten. „Wenn sie sich heben, so kommt die Luft durch die kleine Öffnung hinein, senken sie sich, so strömt sie aus der Röhre wieder hinaus." (Leonardo.) Aber nie hatte er sich längere Zeit außerhalb Mailands aufgehalten. Das Zentrum seiner Arbeit war die lombardische Hauptstadt. „Dieser ruhmreiche und großmütige Fürst", sagt der Historiker Cicognola von Lodovico il Moro, „ließ das Castello di Porta Zobia mit wundervollen, prächtigen Gebäuden schmücken, ließ den Platz vor genanntem Castello vergrößern, ließ in den Straßen der Stadt alle Hindernisse niederreißen und die Fassaden bemalen, schmücken und verschönern; ein Gleiches tat er auch in Pavia."

Der große Grundbesitz in der Lomellina, den Lodovico besaß, setzte sich teils aus eingezogenen, teils aus geschenkten und gekauften Landstrichen zusammen. Durch den Kanal „Naviglio Sforcesco", der die Ebene durchzog, wurde diese fruchtbar gemacht; bald siedelten sich Hirten mit ihren Herden hier an und bauten Häuser. Hier entstanden, wie durch Zauberei, zwei prächtige Bauten: 1485 der große, viereckige Palast „della Sforzesca" und 1492 das Castello di Vigevano, im Stil Bramantes erbaut.

Hier beschäftigte sich Leonardo von Januar bis September 1494 mit Tiefbau und Architektur. Seine Manuskripte werfen ein helles Licht auf diesen, bisher in tiefstes Dunkel gehüllten Punkt, und zeigen, wie „sich Leonardo mit der Abstufung eines Bodens beschäftigt, die aus 130 Stufen bestand, 4 Ellen hoch und ½ Elle breit war," wodurch der Fall des Wassers, das von den Wiesen

der Sforzesca in einer Höhe von 50 Ellen „in äußerster Gewalt“, einen Sumpf immer mehr aushöhlend, herniederstürzte, im Laufe gehemmt wurde. „Und durch diese Abstufung“, fuhr der Künstler fort, „ist so viel Land angeschwemmt worden, daß damit ein Sumpf ausgetrocknet, das heißt zugeschüttet werden konnte, worauf dann ausgedehnte Sumpfwiesen entstanden“. (Februar 1494.) Ein wunderbares Werk, das zur Folge hatte, daß großer Schaden in Segen verwandelt wurde!

Da sich Leonardo in der lombardischen Ebene frei fühlte, so konnte sich sein Geist endlich an den Betrachtungen der Dinge in der Natur Genüge tun. Heute macht er Berechnungen über „die Ausgaben, die das Graben eines Kanals von 30 m Länge“ verursachen, morgen entwirft er einen Plan für den Kanal „Naviglio della Martesana“. Als er am Tessin war, beobachtete er die Leute, die mit Goldsuchen beschäftigt waren. „Warum läßt die Bewegung des Siebes alle leichten Bestandteile oben oder an der Seite sich aufsammeln, ebenso wie es das kleine Fahrzeug tut, mit dem das Gold des Tessins mittels Netzen, wie auch die Goldreste, die die Goldsucher waschen, gefischt wird?“ Wie viele Fragen stiegen in Leonardos Geist auf, als er den Fluß sah und die Menschen bei der Arbeit beobachtete! „Die Lilie läßt sich am Ufer des Tessin nieder“, fügt er am Schluß einer reizenden Fabel hinzu, die in seiner Phantasie entstand, während er ernsten Gedanken nachhing, „und die Strömung reißt das Ufer mit samt der Lilie mit sich fort“.

Am 20. März 1494 macht Leonardo die Bemerkung: „Weinberge von Vigevano — der Winter ist vorbei“. An anderer Stelle erwähnt er die „Mühlen von Vigevano“, deren „Gräben“ ihn interessieren. Im Anschluß an das berühmte Schloß spricht er von „einer Zugbrücke“ und

von verschiedenen „Toren“, fragt: „wieviel Ellen der Durchmesser der Mauer betrage, wie breit der Saal und wie breit die Gallerie sei“; dann erwähnt er Ferrando Spagnolo und Jacapo Andrea da Ferrara und spricht von „einem Tisch des Herzogs“, von „Schwamm, Palette, Pinsel, Farben, von Stein, Leinwand, Zwirn und Nadel“. Auf ein näher bezeichnetes Werk beziehen sich die Bemerkungen über „einen Holzpavillon in Vigevano“, für welchen er auch ein Werkzeug zeichnete, das „zum festen Verschließen einer Spalte“ dienen sollte.

Begab er sich zu dieser Zeit auch nach Soucino, wo sich eine schöne, reizende „Sforzesca“ (Castello) befand? Als er durch Cremona kam, schrieb Leonardo folgende Bemerkung nieder: „Eine Nonne wohnt in der Taube zu Cremona, sie macht schöne Seile aus Stroh, ein gleiches tut ein Franziskaner Mönch“. Auf einem anderen Blatt heißt es kurz: „Soncino im Kreis Cremona“.

Im September ist Leonardo wieder in Mailand, wo Mitte des Monats ein Mechaniker, Giulio, am „Schloß seines Studierzimmers“ zu arbeiten begann.

Leonardo hatte jetzt Zeit, sich in der Stille, bei der Lektüre zu sammeln. Einige Monate vorher, als er erkannt hatte, daß die Wissenschaft, zum Unterschiede von der Poesie, auf einem unveränderten und bestimmten Gebrauch des Wortes beruhe, hatte er sich auf ein systematisches Studium über den Wert und die Bedeutung der Ausdrücke seiner Muttersprache geworfen; er beschäftigt sich damit, Latein zu wiederholen, die Grammatik von Donato, ein lateinisch-italienisches Wörterbuch von Giovanni Bernardo wieder durchzugehen, Adverbien und Präpositionen zu lernen, Hauptwörter zu deklinieren und Verben zu konjugieren. Noch niemals, wie gerade in diesem Augenblick, stand in ihm die Idee so fest, streng

wissenschaftliche Abhandlungen zu verfassen, und aus den Werken des Altertums und des Mittelalters Erleuchtung und Nahrung für seine Schriften zu schöpfen.

Das Schauspiel der Natur soll, wie der Künstler sagt, nicht nur als eine Szene lebender Kunst angesehen werden, die vorgeführt wird, um bewundert zu werden, sondern als eine Verknüpfung von zahllosen Gesetzen, die erforscht und erkannt werden müssen.

„Schon über Mailand," schreibt Leonardo, „sah ich eine Wolke schweben in Form eines großen Berges, mit glühenden Spitzen, die von den Strahlen der Sonne, die schon tief am sich rötenden Horizonte stand, in rote Farben getaucht wurden. Diese Wolke zog alle kleinen Wolken, die sie umgaben, an sich; sie bewegte sich nicht von ihrem Platz, und bis 1 Uhr nachts sah man das rote Sonnenlicht auf ihrer äußersten Spitze, so ungeheuer groß war sie. Und gegen 2 Uhr erzeugte sie einen starken Wind; eine höchst wunderbare, merkwürdige Naturerscheinung."

„In Mailand," erwähnt er an anderer Stelle, „sah ich einen Blitz, der an der Nordseite des Torre della Credenza einschlug und hier mit langsamer Bewegung niederging. Plötzlich trennte er sich von dem Turm und riß von dessen Mauer ein Stück von drei Ellen Länge und zwei Ellen Breite mit sich fort; die Mauer war vier Ellen dick, aus festen, kleinen alten Ziegelsteinen erbaut und wurde von dem luftleeren Raum angezogen, den die Flamme des Blitzes hinter sich zurückgelassen hatte."

Wer hat nicht lange Stunden damit verbracht, das Entstehen und Losbrechen eines Sturmes zu beobachten? Was aber für die Menge nur eine müßige Bewunderung ist, ist für Leonardo die Basis scharfsinniger Theorien über die Verdichtung und Verdünnung der Luft, über den Ursprung des Regens und des Windes. Die Schönheit

ist nichts anderes als die subjektive Übertragung der Wahrheit.

In dem gewaltigen Gedankenkreise Leonardos, dem umfangreichsten und majestätischsten, der je einen menschlichen Geist durchflutete, muß man trotzdem unterscheiden, was die Frucht direkten Verkehrs mit den Dingen der Natur war, und was auf Erfahrung anderer beruhte. An den Werken Leonardos hat sein Jahrhundert mitgearbeitet, besonders in der Lombardei, wo Lodovico il Moro die modernen Gedanken sich frei entwickeln ließ, die vor allen zwei der größten Männer entfalteten: Girolamo Cardano aus Mailand (1501—1576) und Bernardino Telesio aus Cosenza (1508—1588), der in Pavia in seinem Werke „De natura iuxta propria principia“ seine geistvollen Ideen niederlegte.

Die Manuskripte Leonardos sind der treue Spiegel seines Lebens, und wenn wir erst die bis jetzt noch in Dunkel gehüllten Bilder klar zu erkennen vermögen, so wird ein großer Teil des Geheimnisses verschwinden, das das Leben und das Genie dieses Großen umgibt.

Während Leonardo in die Arbeit am Castello vertieft ist, schreibt er unter die Zeichnung eines Pfeiles: „Frage die Armbrustschützen: welch ein Unterschied ist zwischen der Haltung in A, B und C; wer schießt den Pfeil höher oder tiefer ab, und woher kommt dies?“ Am Bau des Domes beschäftigt, erwähnt er: „Am 23. April 1490 Meister Giovanni da Modi,“ das heißt: „Johannes Battaggius aus Maudi, Ingenieur und Baumeister.“

An anderer Stelle zeigt uns ein Fragment des Manuskriptes B Leonardo im Dom mit einem deutschen Architekten, mit dem er über das Verhältnis des Durchmessers zur inneren Wölbung des Domes verhandelt. „Die

Berechnung einer Wölbung — das ist der dritte Teil des Durchmessers derselben — nach dem Deutschen — im Dom."

Der Dichter Bellincioni, der die großen Männer, die am Hofe des Moro zusammentrafen, feiern wollte, erdichtete in einem Sonett eine Begegnung des Hellenisten Giorgio Merula, des Malers Leonardo, und des Erzgießers Giovannino Alberghetti aus Ferrara, die voller Begeisterung die Gemme des Caradossa betrachteten. Daß die beiden letzteren in enger Freundschaft verbunden waren, zeigen heute noch die Manuskripte, in denen der florentinische Künstler mit eigener Hand aufzeichnete: „Erinnere den Bombardiere Giovannino an das Mittel, den Turm von Ferrara ohne Luken aufzubauen."

Wichtiger und intimerer Art waren die Beziehungen zwischen Leonardo und Bramante von Urbino.

Donato, oder familiärer Domino Bramante Lazzeri (1444—1514), der bedeutende Architekt aus Urbino, zuerst Schüler von Fra Carnovale und später von Piero dal Borgo, war, wie Leonardo, „in der quälendsten Armut aufgewachsen". Gegen 1476 kam er, schlecht gekleidet, nach Pavia, wie er es selbst in dem Sonett „Oh il tuo Borgonzio e Marchesin che fanno?" sagt, und führte auch in Mailand zunächst ein ärmliches, kümmerliches Dasein. Dann aber ging es ihm besser, als er an der Kirche San Satiro und an der Sakristei, am Chor der Kirche delle Grazie, am anstoßenden Klosterhof, an der Kirche della Madonna bei San Celso zu arbeiten hatte. Sehr schnell schloß er sich an Leonardo an, dessen Größe des Geistes und dessen Liebe zur Theorie ihn fesselte, so daß Bernardino Arluno diese beiden Künstler gern zusammen erwähnte. Wie der Toskaner Maler, Bildhauer und Architekt pflegte auch er sich „unerfahren", „un-

gelehrt“ und „unwissend“ zu nennen; aber nach den Bezeugungen der Zeitgenossen und nach den Bauten, die ein tiefes Studium der Mathematik verraten, erscheint er als ein allumfassender Geist.

Drei Bemerkungen in den Handschriften Leonardos deuten auf seine Freundschaft mit Bramante hin. Die erste bezieht sich auf Gemälde: „Gruppen von Bramante“, die zweite auf Bauwerke in der Lombardei: „Bauten Bramantes“, und die dritte auf eine freundschaftliche Unterhaltung dieser beiden Männer über die Kriegsbaukunst: „Art der Zugbrücke, die mir Dannino zeigte, und warum C D nach unten stoßen.“

Aber das geheimnisvolle Dunkel dieser Beziehungen, die von einigen bezweifelt, von andern kurz verneint werden, wird mehr noch als von den obengenannten Andeutungen durch den Vergleich der architektonischen Skizzen Leonardos und der Werke Bramantes beleuchtet. „Es ist bemerkenswert,“ sagt Heinrich von Geymüller, der sich die schwere Aufgabe eines Vergleiches zwischen diesen beiden Künstlern gestellt hatte, „wie das Endziel beider dasselbe ist: jeder Dom muß, um den größtmöglichen Eindruck hervorzurufen, entweder aus dem Mittelpunkt eines griechischen Kreuzes hervorgehen, oder aus dem Mittelpunkt einer Figur, deren Grundriß eine große Ähnlichkeit mit dem Kreise haben muß, der dem ganzen Plan des Gebäudes zugrunde liegt“.

Der Frater Luca Pacioli spricht in seinem Werk „Divina proportione“ von den Männern der Wissenschaft, die sich am Hofe Lodovicos zusammenfanden; und nachdem er die Mediziner Ambrogio da Rosate, Gabriele Pirovano, Luigi Marliani erwähnt hat, die sich alle mehr oder minder in abergläubische und astrologische Betrachtungen der Natur versenkten, feiert er Leonardo da Vinci

mit Worten, die seinen sonst trocknen Stil beleben, und stellt ihn Giacomo Andrea di Ferrara an die Seite, „wie seinen Bruder". Wer ist nun dieser? Die biblischen Worte, die ihm Pacioli in den Mund legt: „quaecumque sine figmento didici et sine invidia comunico," lassen uns mehr auf einen Apostel der Wissenschaft als auf einen Gelehrten schließen.

Giacomo Andrea di Ferrara, Architekt „und ein getreuer Nachahmer der Werke des Vitruvius", kam 1480 an den Hof zu Mailand. Er war ein Gelehrter, aber kein wissenschaftlicher Schriftsteller, und verbreitete mit begeisterten Worten die Methoden und Grundsätze der Alten. Er muß sich Leonardo sehr bald näher angeschlossen haben, denn am 23. Juli 1490 waren beide schon so eng miteinander befreundet, daß der Florentiner Künstler schreibt: „Ich ging zu Jacomo Andrea zum Abendessen." Dies war in Pavia. Etwas über drei Jahre später, im Jahre 1494, treffen wir Leonardo mit „Jacomo Andrea" in Vigevano, und 1498 bezeugt Luca Pacioli, daß die Freundschaft dieser beiden Männer sprichwörtlich geworden sei.

Die Gespräche Leonardos mit dem Architekten aus Ferrara drehten sich zweifellos um die Wissenschaft der Alten, um die Kunst, Verteidigungs- und Angriffsmittel zu bauen, und um die Grundsätze der Statik und Dynamik. Der Ausgangspunkt ihrer Unterhaltungen scheint Vitruvius gewesen zu sein, denn Leonardo schreibt einmal, indem er wahrscheinlich von einem Bruder des berühmten Rechtsgelehrten Ambrogio und des Domherrn Simone spricht: „Messer Vicenzo Aliprando, der in der Nähe der Osteria dell'Orso wohnt, hat den Vitruvius des Jacomo Andrea."

Jedoch werden das eine Abendessen im Jahre 1490, das Zusammenarbeiten im Jahre 1494, und das Zusammentreffen im Jahre 1498, das Luca Pacioli andeutete, wohl nicht die einzigen Male gewesen sein, bei denen sich die beiden Jünger der exakten Wissenschaft trafen! Diese brüderliche Freundschaft, die nichts abzuschwächen, nichts zu lösen schien, wurde durch ein unglückseliges Ereignis zerstört. Nach den plötzlichen Schicksalsschlägen, die den Staat der Sforza an den Rand des Abgrunds brachten, überredeten Giacomo Andrea da Ferrara und Niccolò della Basula am 4. Februar 1500 die Bürger Mailands, Lodovico il Moro die Tore wieder zu öffnen. Leonardo war, wie wir sehen werden, seit Ende 1499 nach Venedig geflüchtet und war dann nach Florenz zurückgekehrt. Giacomo Andrea hatte, seinem Herrn treu ergeben, dessen Rückkehr gewünscht und möglich gemacht. Am 15. April 1500 zog Giangiacomo Trivulzio, der Befehlshaber der Franzosen, von unbeugsamer Härte beseelt, in Mailand ein. Das erste, was er tat, war, Giacomo Andrea „valet de chambre du seygneur Ludovic" und Niccolò „barbier et cirurgien de la ville de Millan" gefangen zu nehmen; aber durch die Fürsprache des Bischofs Pallavicino erhielt ersterer „gratia et presto il caverà di prigione". Zwei Tage später kündet der Gesandte aus Ferrara in einem Brief in Mailand an, daß Jacopo Andrea, nachdem man ihm das Leben geschenkt und die Erlaubnis zum Verlassen des Schlosses erteilt hatte, plötzlich an jenem Morgen, am 12. Mai 1500 im Schlosse enthauptet und dann gevierteilt worden, und daß die Leichenreste an die Tore geschickt worden waren, gemeinsam mit denen seines Gefährten Niccolò della Basula. Durch ein sonderbares Spiel des Zufalls wurde Leonardo später beauftragt, das Grabmal für „Giovanni

Jacomo da Trivulzio" zu entwerfen, aber der Tod hinderte ihn daran, dieses schimpfliche Verbrechen gegen das Andenken seines Freundes zu begehen.

Dem Giorgio, Sohn des Ambrogio, wurde 1460 in Mailand Pietro Monti geboren, der später Soldat, Ingenieur und Theologe wurde. Dieser war früh nach Spanien gekommen, hatte dort, in der Sprache des Landes, ein eigenartiges, geistvolles Werk geschrieben, welches später, im Jahre 1492, nach der Rückkehr seines Verfassers, unter dem Titel „De dignoscendis hominibus", „übersetzt aus dem Spanischen von G. Aiora aus Cordova", in Mailand verlegt wurde. Einige Kapitel in diesem Buch, die die Nekromanten und die Mediziner angriffen, die gegen den Autoritätsglauben und für die Erfahrung eiferten, waren so lebendig geschrieben, daß sie großes Aufsehen erregten und die Aufmerksamkeit Leonardos auf sich lenken mußten. So schreibt letzterer in den Manuskripten I: „Ich sprach mit Pietro Monti über die Art, Pfeile abzuschießen;" und diese äußerst wertvolle Bemerkung weist uns einen nicht unwichtigen Weg, um einen andern jener geistvollen Männer zu entdecken, die auf die Entwicklung Leonardos Einfluß hatten.

Am Hofe zu Mailand ließ Monti Waffen und philosophische Gedanken beiseite, suchte Ruhe in dem Umgang mit den Freunden und in Theatervorstellungen, und überzeugte sich schließlich, daß uns die Natur dazu bestimmt habe, andern zu nützen. Und so entschloß er sich, Bemerkungen und Erfahrungen über Kriegsbaukunst niederzuschreiben, wodurch er sich zwei Meistern im Ingenieurfach näherte: dem Praktiker Galeazzo da Sanseverino und dem Theoretiker Leonardo da Vinci.

Die Frucht seiner Studien und seiner Freundschaft

war das Buch: „De singulari certamine exercitiorum atque artis militaris collectanea in tres libros distincta“, 1509 in Mailand verlegt. In demselben Jahre stellte er sich in den Dienst der Republik Venedig, erwarb sich als Taktiker hohen Ruhm und schrieb: „De via ad exercitia militaria“. Er vertiefte sich dann in das Studium der Philosophie und erhob 1522, als alter Mann, in dem Werke „De unius legis veritate et sectorum falsitate“ einen Protest gegen die eindringenden reformatorischen Ideen Luthers, ein Werk, das niemand las, und in dem er den Mystizismus eng mit dem Experimentalismus verband, Aristoteles mit den neuen, von Leonardo und dessen Anhängern verteidigten Ideen, die Theologie mit der Physik; alles wirres Zeug. Nur die Kapitel treten günstig hervor, die von der Fluglinie handeln, die die Kugel durchfliegt, welche, in freier Bewegung geschleudert, die Öffnung der Kanone verläßt; gleichsam eine Erinnerung an Methoden, die ihm schon im Verkehr mit Leonardo vorgeschwebt hatten. Leonardo schreibt: „Frage, warum sie in ihrem Laufe umbiegt; die treibende Kraft wird den Gegenstand vorwärts bewegen. Sprich mit Pietro Monti über die Art, die Bomben zu schleudern.“

Gerolamo Cordano, der Verfasser des berühmten Buches „De Subtilitate“, der in seinem merkwürdigen Werke sein eigenartiges Leben beschreibt, schildert uns die Persönlichkeit seines Vaters Fazio folgendermaßen: „Er trug, entgegen der Mailänder Mode, ein scharlachrotes Gewand, trotz des Kontrastes, den dieses mit seinem schwarzen Unterkleid hervorrief. Er ging mit vornübergebeugten Schultern, seine Augen leuchteten im Dunkeln. Stets konnte man ihn die Worte wiederholen hören: „omnis spiritus laudet Dominum, quia ipse est fons omnium virtutum“.

Fazio Cardano, 1444 in Mailand geboren, wurde nach einer arbeitsreichen Jugend — immensus studendi amor nihil enim aliud facebat — in das Kollegium der Mailänder Rechtsgelehrten eingeschrieben. Von Natur pflichttreu und arbeitsam, war er „iuris utriusque doctor, medicus et mathematicus“ in einer Person. „Er kannte die geheimen Wissenschaften, verstand sehr viel von Zauberei, so daß er hierin alle seine Zeitgenossen übertraf, und glaubte einen allumfassenden Geist, wie einst Sokrates, zu besitzen, was er auch öffentlich bekannte. Zweimal nahm er, von einem unerklärlichen Widerwillen gegen das Leben erfaßt, Gift; das erstemal 1466 und das zweitemal 1494. Davon blieb ihm ein Herzzittern zurück, das er noch 56 Jahre zu ertragen hatte. Cardano fügt dann hinzu: „Er zeigt sich in dem Buch „De exemplo centum geniturarum“, das wohl verdient, gelesen zu werden, wenn auch manchmal absurdes Zeug darin gesagt wird“, als ein Mann von unvergleichlicher Rechtschaffenheit des Charakters, fast ein zweiter Cato. Er heuchelte nie, geißelte die Laster, wurde wenig geliebt und war in jeder Hinsicht hart und streng. Sein Lieblingsstudium waren die mathematischen Wissenschaften. Er beschäftigte sich besonders mit Euklid und mit dessen Forschungen auf dem Gebiete der Gedächtniskunst und der Astrologie; und in den Werken des Raimondo Lullo und des Alchindo zeigte er sich sehr bewandert. Der Sohn Cardanos sagt, als er von dem väterlichen Unterricht spricht: „Der Erste, der mich mit der Vertraulichkeit eines Freundes in so zartem Alter — ich war damals 9 Jahre alt — in die Anfangsgründe der Arithmetik einführte, ein damals fast unbekanntes und ich weiß nicht von wem betriebenes Studium, war mein Vater selbst. Wenig später, als er sich in den Kopf gesetzt hatte, mich mit

aller Gewalt an das künstliche Erinnern zu gewöhnen, wozu ich aber gar keine Neigung hatte, lehrte er mich die Astrologie der Araber. Als ich 12 Jahre alt war, unternahm er es, mich in die ersten 6 Bücher des Euklid einzuführen; von der Zeit an gab er sich nicht mehr die Mühe, mich das, an was er glaubte, zu lehren, sondern ließ meinen natürlichen Anlagen und Neigungen freien Lauf".

Als Leonardo nach Mailand kam, beschäftigte sich der ruhmdürstige Rechtsgelehrte, Arzt und Mathematiker Fazio damit, die „Commentarî Prospettici" von Giovanni Peckham, Bischof von Canterbury, zu verbessern und veröffentlichte sie dann: „primitia laborum meorum", unter dem Titel: „Prospectiva communis an Johannis Archiepiscopi Cantuariensis ad unguem castigatam per eximium artium et medicinae et iuris utriusque doctorem ac mathematicum peritissimum D. Facium Cardanum mediolanensem in venerabili Collegio Iurisperitorum Mediolani residentem."

Leonardo beeilte sich, das Werk „in librorum id generis raritate" kennen zu lernen, las es und schrieb einen großen Teil davon ab. — Nimmt es Wunder, daß er, in das Studium von Licht und Schatten vertieft, sich bemühte, mit einem Förderer der optischen Mathematik in Verbindung zu treten? Zuerst ging Leonardo in das alte Haus, das Cardano bei Porta Ticinese bewohnte, um nach einigen Büchern zu fragen. Dann erwähnt der Künstler im Codice Atlantico: „Das Buch von Giovanni Taverna besitzt Messer Fazio", und kurze Zeit darauf: „Die „Proporzioni d'Alchino" mit den Bemerkungen des Marliano von Messer Fazio".

Auf Grund seiner großen Gelehrsamkeit wurde die-

ser „dominus Facius", wie ihn die Dokumente nennen, von allen Seiten aufgesucht. Pier Leone di Vercelli konnte nicht umhin auszurufen: „septem artium liberalium monarcha", Carlo Giaffredo und Ambrogio Grifio bewunderten an ihm den „mathematicarum peritia", Leonardo befreundete sich nach einem ersten, zufälligen Zusammentreffen eng mit ihm, wofür unter anderem die Bemerkung: „Laß dir von Messer Fazio das Buch über die Proportionen zeigen", ein Beleg ist. Jedoch sollte der Einfluß, den Fazio Cardano auf Leonardo hatte, nicht sehr groß sein: „Als er", sagt sein Sohn, „die verbesserten Kommentare des Bischofs Giovanni von Canterbury herausgab, wurde in den Zeitschriften ein Distichon veröffentlicht, in welchem sich das Haus Cardano als Erzeugerin eines Mannes glücklich preist, der alles wußte und der in jener Zeit nicht seinesgleichen hatte. Aber es war dies vielmehr ein Ansporn für die Nachfolger, ihr Bestes in ihren Arbeiten zu leisten, als ein maßgebendes Lob für meinen Vater." Den großen Ideen fremd, „magnus humilisque simul", wie Lancino Curzio sagt, liebte er das ruhige und zurückgezogene Leben; dem Studium ergeben, war er ein tiefer Kenner der verschiedensten Zweige der Wissenschaft, jedoch fehlte ihm der schöpferische Funke. „In mathematicis solum rudimenta tenuit, nihil novi excogitavit, nil ex graeca lingua transtulit, quod ei potius ex varietate studiorum et inconstantia propositi accidit, quam quod natura muneribus destitueretur."

Dagegen war der Einfluß Leonardos auf Fazio sicher sehr stark und erstreckte sich bis auf dessen Sohn Gerolamo Cardano und von diesem auf die allmähliche Entwicklung der ganzen Gedankenwelt. Gerolamo, einer der größten Physiker des 16. Jahrhunderts, soll nicht nur die Grund-

ideen der Mathematik, Astronomie und Geometrie des Vaters übernommen haben, sondern auch dessen Denkweise. Und in den Tagen der Haltlosigkeit richtete er sich dadurch wieder auf, daß er in dem herrlichen „Dialogus Hieronimi Cardani et Facii Cardani ipsius patris“ das Bild seines Vaters schuf.

Es wäre sehr interessant, könnten wir den Einfluß genau feststellen, den Leonardo indirekt auf Gerolamo Cardano gehabt hat, der im 16. Jahrhundert die Bewunderung von ganz Europa auf sich lenkte und der mit den Namen Aristoteles oder Platon redivivus begrüßt wurde. 1501 geboren, konnte er Leonardo kaum gekannt haben, und hätte er ihn wirklich gesehen, so wäre es nur in seiner ersten Jugend gewesen. An einer Stelle in „De Vita propria“ spricht er von einem „faber“, der vielleicht Leonardo ist, der damals, als Gerolamo noch ein „kleines Kind“ war, auch in Mailand lebte. Die Zeitgenossen sehen ihn nur als einfachen Handwerker an, jedoch eilte sein Geist den Jahrhunderten voraus und erreichte endlich das unsrige, das er selbst noch überholte, denn in seinen Manuskripten sind verborgene Keime, besonders in den hydraulischen und aërostatischen Ideen, die erst in der Zukunft reifen werden.

Zwei Namen begegnen wir in Leonardos Manuskripten, die sich auf Farzio Cardano beziehen: Giovanni Taverna und Marliani. Von ersterem wissen wir nur, daß er der Vater des berühmten Mailänder Schriftstellers Francesco war; letzterer war einer der ersten Gelehrten des 15. Jahrhunderts.

Als Leonardo nach Mailand kam, war die Erinnerung an den Tod des Mathematikers Giovanni Marliani noch lebendig. Marliani wurde am 22. August 1440 im „Collegio dei medici milanesi“ eingetragen, und nachdem er in der

lombardischen Hauptstadt die Medizin gelehrt hatte, war er nach Pavia gegangen, wo er Zeit seines Lebens blieb und wo er eine Reihe wichtiger Werke schrieb. Als Lehrer Giorgio Vellas und Pietro Pomponazzis „lumen medicorum saeculi XV“

„cui cura potentis
„Naturae fatique vias secretaque mundi
„scire fuit“

starb er, 1482, hochbetagt und sehr verehrt, nach einem reichen Leben, das er ganz der Entwicklung der Medizin, der Mathematik, der Mechanik und der Astronomie gewidmet hatte.

Leonardo, der mit „De calculatione“, wie er es nannte, das heißt mit dem Werk des Giovanni Marliani „De proportione motuum in velocitate“ genau vertraut war, und der wünschte, die große Zahl der nicht verlegten Bücher dieses berühmten Gelehrten zu studieren, war bemüht, sich den Söhnen Girolamo und Pier Antonio Marliani zu nähern, die beide bedeutende Ärzte und kluge Forscher auf dem Gebiete der Geometrie waren.

Die erste Notiz Leonardos, die sich auf diese Absicht bezieht, ist die, die auf die „Algorosinus de minutiis“ hindeutet, eine, trotz der Aussage des Marliani: „libellus quem edidi Algebra subtilissimus“ unveröffentlichte Abhandlung. „Die Algebra, die die Marliani besitzen, wurde von ihrem Vater verfaßt.“ Wenn er dagegen sagt: „die Proportionen des Alchino mit den Anmerkungen des Marliano“, so bezieht sich dies nicht auf ein Originalwerk, sondern auf handschriftliche Kommentare zu einem mathematischen Buch des Arabers Al-Kindi.

Gewiß ist, daß Meister Leonardo, der mit anderen Methoden und anderer Kraft als Marliani zu der gänzlichen Umgestaltung der Naturwissenschaft hinstrebte, mit

heiliger Scheu in das Studierzimmer eintrat, wo man sich mit so vieler Liebe der mathematischen und medizinischen Wissenschaft gewidmet hatte. Als Gelehrter fast allen, bis auf den kleinen Kreis, der ihn umgab, gänzlich unbekannt, erfüllt von der Hoffnung, sich der Welt zum Lehrer einer neuen Wissenschaft zu machen, trennte er sich von diesen Männern, mit denen ihn Freundschaft und gemeinsames Studium verband, tat einen Riesenschritt vorwärts, trat in Mailand aus dem Dunkel des Mittelalters hervor und betrachtete die Welt nicht mehr mit dem verschleierten Auge des Astrologen, sondern mit dem klaren Blick des Experimentators.

Die Frage nach den direkten Schülern Leonardos kann nicht entschieden beantwortet werden, wenn man sich nicht an Daten hält, die die Manuskripte liefern.

Am 22. Juli 1490, als Leonardo noch in Pavia war, nahm er jenen Knaben Giacomo in sein Haus, den er anfangs April wegen seines unverbesserlichen Hanges zum Stehlen wieder fortschickte. Zwei Namen, die des Marco und des Giovanni Antonio, die bei der Bemerkung über die Begleichung der von Giacomo verursachten Ausgaben erwähnt werden, verdienen Beachtung. Zweifellos sind hier zwei Lieblingsschüler Leonardos gemeint: Marco d'Oggionno und Giovanni Antonio Boltraffio, ersterer der Maler des „Erzengels, der den Satan besiegt", in der Brera; letzterer der, auch am 26. September 1510 erwähnte Maler der „Madonna"; des Hauses Casio, der „Madonna mit dem Kind" in der Galerie Poldi-Pezzoli, und der „heiligen Familie" im „Seminario di Venezia".

Vasari sagt von Leonardo: „In Mailand nahm er Salai als seinen Schüler auf, der von wunderbarer Schönheit und Anmut war; er hatte schönes, volles, lockiges Haar, weswegen ihn Leonardo auch so liebte.

Und er lehrte ihn viele Dinge in der Kunst". Dieser Jüngling, der von einem deutschen Vater abstammte, kam mehr als Handlanger denn als Lehrling in Leonardos Haus und behielt diese Stellung bis zum Tode seines großen Meisters! Obgleich Salai malte, setzte doch Leonardo keine große Hoffnung in sein Talent. In den Handschriften finden wir den Namen Salai zuerst 1494, gelegentlich des Kaufes eines Bogens und einer Kette, später, 1494, gelegentlich des Kaufes eines Mantels, der nicht weniger als 25 oder 30 Franken kostete und mit silbergewirkter Seide, grünem Samt und sonstigen eigenartigen Verzierungen geschmückt war. Der Bemerkung von der Bezahlung folgt eine andere, die ein ziemlich trübes Licht auf Salai wirft: „Salai stahl 4 Soldi".

Ein Fragment vom 10. Juli 1493 erwähnt eine Magd Catarina, die bei Leonardo, der damals an der Herstellung des Modelles für die Statue Francesco Sforzas beschäftigt war, wohnte, und die eine Zeitlang die Führung des kleinen Haushaltes übernommen hatte, bis sie an einem dunklen Wintertage in Leonardos Hause starb. Leonardo schreibt auf: „Ausgaben für das Begräbnis von Catarina, 3 Pfd. Wachslichter 27 Soldi. — Für die Totenbahre 8 Soldi. — Baldachin über der Bahre, Tragen und Aufstellen des Kreuzes 4 Soldi. — Für 4 Geistliche und 4 Chorknaben 20 Soldi. — Glocke, Bücher, Schwamm 2 Soldi. — Für das Begräbnis 16 Soldi. — Den Beamten als Trinkgeld 1 Soldi. — Dem Arzt 2 Soldi. — Zucker und Lichte 12 Soldi. — 120 Soldi. —"

Um die Schule Leonardos verstehen zu können, sind folgende Bemerkungen wichtig: „Giobia. Am 27. September kam Meister Tomaso zurück. Er wird bis zum vorletzten Tage des Februar für sich arbeiten. Am

18. März kam Julio, der Deutsche, zu mir, um bei mir zu bleiben. Lucca, Piero, Lyonard."

„1493. Am 1. November schlossen wir ab. Giulio blieb, um 4 Monate, Tomaso um 9 Monate bei mir zu arbeiten. Tomaso macht am 10. 6 Leuchter; Giulio, machte am 15. eine Zange. Er arbeitete bis zum 27. Mai für sich, und machte dann für mich vom 18. Juli bis 17. August einen Riegel, arbeitete dazwischen einen halben Tag für eine Dame, und machte dann bis zum 20. August zwei Schlösser."

Der Name „Giobia", das heißt „Porta Giovia", bezeichnet vielleicht die Wohnung Leonardos in jenen Jahren. Der Name Maestro Tomaso bezeichnet Zoroastro, einen sehr geschickten Intarsienarbeiter. Giulio der Deutsche ist, wie es aus den Worten „Zange, Riegel, Schloß" hervorgeht, ein tüchtiger, deutscher Mechaniker, einer jener geschickten Arbeiter, die im 15. Jahrhundert so hoch geschätzt wurden.

„Am 14. März 1494", erzählt Leonardo ein anderes Mal, „kam Galeazzo zu mir, um bei mir zu wohnen, unter der Bedingung, ihm den Monat 5 Lire für seine Ausgaben zu geben, die jeden 14. des Monats ausgezahlt werden sollten. Sein Vater gab mir zwei Rheintaler." Und von diesem neuen Schüler wissen wir ebensowenig wie von den schemenhaften Gestalten, die in den Handschriften erwähnt werden „Benedetto — Arrigo — Joditti".

Die Schule Leonardos in der Lombardei ist nicht nur eine Malerwerkstatt, sondern auch ein mechanisches Laboratorium, und wir werden sehen, wie sich die Mechanik so vordrängt, daß sie der Malerei gefährlich wird. —

Das Vorhandensein einiger ineinandergreifender, Figuren, mit der Aufschrift: Accademia Leonardi Vinci;

einige Worte in dem Werke „De divina Proportione“ von Luca Pacioli, die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, eine einfache, höfische Versammlung erwähnen; eine spätere Behauptung Vorsieris, die sich aber auf keinerlei Dokumente stützt, all dieses hat den Gedanken hervorgerufen und verbreitet, daß eine Accademia Vinciana Ende des 15. Jahrhunderts in Mailand bestanden habe, und daß der Florentiner Künstler der Lehrer derselben gewesen sei.

Ein vorurteilsfreier Forscher, Gustavo Uzielli, hat in seinem gelehrten und scharfsinnigen Werke „Ricerche intorno a Leonardo da Vinci“ (1896) einige stichhaltige Gründe angeführt, die erkennen lassen, daß die „Accademia Vinciana“ eine Legende ohne einen Schatten von Wirklichkeit sei. „Die Dokumente“, schließt er, „spielen nicht darauf an, die Zeitgenossen sprechen nicht davon, weder diejenigen, die die Verdienste Leonardos rühmen, noch diejenigen, die die damals in Mailand bestehenden Akademien aufzählen. Die Kritiker, die den Worten: Accademia Leonardo da Vinci einen Sinn haben beimessen wollen, haben die Phantasie zu Hilfe genommen, um einen Stützpunkt zu finden, auf dem sie das Vorhandensein einer Tatsache, die nur dem Namen nach bestand, aufbauen konnten.

Müntz hat neuerdings in seinem „Leonardo da Vinci“ (1899) versucht, die Schule der Vorläufer Leonardos wieder aufzubauen, deren Vorhandensein von den Gelehrten neuester Forschung geleugnet worden ist; und er ist, in Ermangelung eines besseren, auf einen Passus im Corio zurückgegangen, ohne daran zu denken, daß dieser Historiker darin nur den Hof des Moro mit einer Accademia di Minerva vergleicht. Es war sicher ein großer Schmerz, in Leonardo einen akademischen Kollegen zu verlieren!

Nichts lag Leonardo weniger, als eine Akademie zu leiten. Seine Grundsätze, in vollkommenem Gegensatze zu denen seiner Zeit, hätten ihn nicht befähigt, eine Gruppe von Männern um sich zu versammeln, die, wenn auch nur in den elementarsten Grundideen, mit seinen Anschauungen durchaus übereinstimmten; und ohne diese Bedingung ist jede Akademie irgend welcher Art unmöglich.

Der Theologe Gomezio, der Franziskaner Domenico Ponzone, der, im Gegensatz zu den Dominikanern, den Glauben an die Jungfräulichkeit Marias aufrecht erhielt, der Astrologe Ambrosio Varese da Rosate, Ratgeber des Moro auf dem Gebiete der Astrologie, Luigi Marliani, getreuer Anhänger des Hippokrates, Gabriele Pirovano, Verfasser einer Verteidigungsschrift der Magie, Niccolò Cusano aus Pavia und Andrea von Navara, sollen die Hauptmitglieder der Akademie gewesen sein, in deren Schoße sich die verschiedensten Richtungen einander wunderbar anpaßten. Eine tiefe Kluft trennt alle hier angeführten Männer von Leonardo: Luca Paccoli, dem wir diese Namen entnehmen, spielt nur auf eine jener Unterhaltungen am Hofe an, die im 16. Jahrhundert allgemein üblich waren und bei denen sich dann in der Diskussion oft literarische und philosophische Probleme enthüllten. Leonardo mag ihnen schweigend beigewohnt haben.

Paolo Moriggia, der von allen Akademien, die zu damaliger Zeit in Mailand bestanden, spricht, erwähnt die Leonardos nicht; und erst einer seiner Ausleger, Gerolamo Borsieri bringt, beeinflußt von den geometrischen Figuren, zuerst den Gedanken an eine „Accademia Vinciana“ auf.

Die Phantasie tat nun das ihrige und richtete immer noch mehr Verwirrung an. Es mußte nun ein Nach-

folger des Meisters gesucht werden, der leicht in der Person eines seiner Malerschüler, in Antonio Boltraffio gefunden wurde, der in gewissem Sinne die Schule von Mailand weiterführte. Aber auch für letzteren spricht kein Schriftstück jener Zeit, kein Wort seiner Zeitgenossen, keine Andeutung in den weitschweifigen Sinnsprüchen des San Paolo in Compito. Trotzdem verbreitete sich diese so spät auftauchende Idee nach allen Seiten hin und fand überall Glauben. Nicht nur, daß man in ihr die Erklärung für die geometrischen Figuren fand, man sah in ihr auch den Zweck der zahllosen Notizen Leonardos über Mathematik, Anatomie, Perspektive und Mechanik. Es waren Bemerkungen, die sich Leonardo für seine Stunden machte, die er in der Akademie gab, sagt Ravaisson Mollien, ohne dabei daran zu denken, wie wirr durcheinander sie geschrieben waren und wie sie den allgemeinen Gewohnheiten widersprachen. So verbreite sich diese eine Erwähnung von dem Vorhandensein der Akademie immer weiter und nahm immer festere Formen an; und ihre Beschaffenheit, ihre Ziele und ihre Geschichte wäre noch immer genauer und schöner geschildert worden, wenn nicht Séailles zunächst etwas undeutlich, dann Uzielli ganz klar gezeigt hätten, daß alle früheren Forscher auf falscher Fährte gewesen waren. Eine schmerzliche Wahrheit für zartfühlende Seelen!

Aber in dem, was Séailles und Uzielli darstellen, bleibt noch ein Punkt unerörtert, auf dem sich alle Auseinandersetzungen der Kritiker aufbauen, nämlich: was bedeutet nun aber das Papier mit den ineinandergreifenden Figuren und der Aufschrift „Achademia Leonardi Vinci“, die man noch auf Zeichnungen, Drucksachen und in Marmor an einem Palaste in Mailand sehen kann? Höchstens kann es sich um eine Akademie handeln, die

erst gegründet werden sollte, sagt Séailles. Uzielli fügt hinzu: „Die Akademie Leonardos war nicht vorhanden; sie war nur die Hoffnung des Meisters, wurde jedoch leider nie verwirklicht, und die Mappe mit den Worten „Achademia Leonardi Vinci“ ist uns heute als einziges Zeugnis davon erhalten geblieben.“

Eine hochtrabende und falsche Erklärung. Entweder war diese Akademie ein geheimer Gedanke dieses großen Mannes, dann hätte ihn Leonardo durch die gedruckten oder in Marmor eingravierten geometrischen Figuren, von denen er doch seinen Zeitgenossen hätte Rechenschaft geben müssen, nicht der Öffentlichkeit preisgegeben, oder aber es war ein Gedanke, der enthüllt werden konnte. Fand dann Leonardo in der großen Reihe seiner Manuskripte wirklich keine andere Art, die höchsten Grundsätze klarer niederzulegen, als in den unverständlichen Notizen?

Es gibt eine einfachere und richtigere Erklärung. Leonardo sah in den ineinandergreifenden Figuren nur eine Art von Spielerei, und da er den Wunsch hegte, diese Figuren gedruckt und in Marmor eingraviert zu sehen, veröffentlichte er sie Ende des 15. Jahrhunderts. Sein Beispiel fand viele Nachahmer; unter anderen Albrecht Dürer. War es nicht natürlich, daß Leonardo seine Werke unter seinem eigenen Namen zusammenfassen wollte, so wie es Autoren und Verleger auf dem Titelblatte ihrer Bücher zu tun pflegen? Er sammelte seine Zeichnungen unter dem Titel: „Scuola di Leonardo da Vinci“, auf lateinisch: „Achademia Leonardi Vinci“. Es handelt sich also bei Leonardo weder um das wirkliche Vorhandensein einer Akademie, noch um den Wunsch einer solchen; mit diesen Worten wollte er nur, wie es Verfasser und Verleger ja auch stets tun, seinen Namen unter sein Werk setzen.

Wir schließen also daraus, daß eine wissenschaftliche

Akademie unter der Leitung Leonardos nie bestanden hat. Die Unmöglichkeit ihrer Entstehung, hervorgerufen durch die Zeitverhältnisse und durch den Charakter ihres vermeintlichen Gründers, das Fehlen aller direkten oder indirekten Dokumente, und der natürliche, augenfällige Ursprung der Legende sind unerschütterliche Grundlagen für diese Annahme. Die Worte: „Achademia Leonardi Vinci“ sind nichts weiter als eine einfache Bezeichnung der Person und der Schule, der diese Figuren entstammen.

Die Schule Leonardos ließ am Ende des 15. Jahrhunderts eine tiefe Spur in der mailändischen Kunst zurück. Zenale (1436—1526), Ingenieur und Baumeister des Domes und ein hervorragender Zeichner, der von Leonardo für einen selten begabten Künstler gehalten wurde, obgleich seine Malweise oft etwas Hartes und Trockenes hatte; Buttinone, die Borgognoni, Bevilaqua und Civerchio ahmten die Art ihrer lombardischen Vorgänger aufs genaueste nach. Aber Bernardino Liuni, Frate Antonio da Monza, Giampetrino, Giovanni Antonio Bazzi, Bernardino de'Conti, Giovanni da Montorfano, Andrea Solari genannt il Gobbo und Ambrogio Preda erfuhren an sich das Wunder der Beeinflussung durch den Geist und die Werke Leonardos.

Giovanni Ambrogio Preda oder di Predi, von Leonardi wohl in der Bemerkung „Akt des Giovanni Ambrosio“ und noch an anderen Stellen erwähnt, taucht zuerst 1482 als Maler Lodovicos auf. 1494, oder etwas früher, arbeitet er schon mit Leonardo zusammen, und zwar an einer Altarankona in der Kirche San Francesco di Milano, und aus einem „Bittgesuch Johanni Ambrosii de Praedis et Leonardi de Venciis florentini“, wahrscheinlich an Moro gerichtet, ersehen wir, wie viel



DIE MADONNA UNTER DEN FELSEN

(Louvre, Paris)

Mühe unsere beiden Künstler hatten, um die ihnen dafür schuldig gebliebene Bezahlung zu erhalten.

„Eure treuergebenen Diener Johannes Ambrosius aus Preda und Leonardo da Vinci aus Florenz," heißt es in ihrem Schreiben, „sind mit den Scholaren des heiligen Francesco zu Mailand übereingekommen, dort eine Ankona mit Figuren im Relief herzustellen, ganz mit feinem Gold überzogen; und ein Bild der Mutter Gottes, in Öl gemalt und zwei Engel, auch in Öl gemalt; und ihr müßt zur Begutachtung besagter Bilder zwei der oben erwähnten Scholaren erwählen und Frater Augustus als dritten."

Die Reliefankona wurde von Giovanni da Preda und das Bild der Madonna in Öl von Leonardo hergestellt; die drei Kunstkenner aber wollten für „die besagte Madonna von besagtem Florentiner, in Öl gemalt," nicht mehr als 25 Dukaten geben — obgleich sie einen Wert von wenigstens 100 Dukaten hatte, „wie es aus einer Liste der Supplikanten hervorgeht" und wie „es Leute, die besagte Madonna haben kaufen wollen, angegeben haben".

Sie wenden sich an die höchste Instanz; denn sie wollen „ohne Zeitverlust" die Begutachtung beider Werke „nach bestem Wissen und Gewissen" erzwingen und wollen, daß zwei Kunstkenner, „in talibus erfahren", gewählt werden, und daß nach dieser Schätzung die Scholaren ihrer Pflicht nachkommen sollen, oder das in Öl gemalte Bild der Madonna genannten „Exponenten" überlassen. In dieser Angelegenheit handelt es sich wohl nur um das Bild Leonardos, und es scheint, daß zugunsten des Künstlers entschieden wurde; denn wir besitzen viele Schriften, die erwähnen, daß sich im 16. und 17. Jahrhundert in der Kirche San Francesco zu Mailand in

einer Altarankona das berühmte Bild Leonardos „die Madonna in der Felsgrotte" befinde. Dies ist also aller Wahrscheinlichkeit nach das herrliche Werk, das der beiden Kopien wegen so viel geprüft wurde und wovon sich heute die eine in London, die andere in Paris in der Galerie des Louvre befindet.

Wir wissen nichts von dem Schicksal dieses Gemäldes. Die Madonna im Mittelpunkt des Bildes, in einen langen blauen Mantel gehüllt, legt die eine Hand leicht auf die Schulter des kleinen, mit gefalteten Händen knienden Johannes, während sie die linke in anmutiger Bewegung emporhebt. Rechts auf dem Bild kniet ein Engel, er hat ein herrliches Profil, und weist mit dem Zeigefinger auf den segnenden Christusknaben hin, den er mit der linken Hand stützt. Die vier Figuren gruppieren sich in Form eines Dreiecks. Im Hintergrund bildet eine phantastische Felsgruppe eine Grotte, die durch eine einzige große Öffnung den Blick auf eine Felsenlandschaft lenkt, durch die sich ein klares Bächlein hindurchschlängelt. Den Vordergrund bildet eine Art Ufer, das mit Gras und Feldblumen bewachsen ist. Der ganze Typus der Madonna hat etwas Altmodisches, und bei Johannes und Christus überwiegt das Streben nach Wahrheit das Streben nach Stil.

Aber man kann sich nichts Zarteres und dabei nichts Großartigeres, nichts Wahreres und gleichzeitig nichts Idealeres vorstellen, als dieses Bild. In ihm scheint sich Rembrandts Kunst mit der des Correggio zu vereinen. Die äußere Natur stimmt herrlich mit dem anmutigen Vorgang überein, und die Seele des Beschauers ist bei der Betrachtung des Bildes von Begeisterung erfüllt, wie vor einer Erscheinung, die nicht vollkommener und melodischer erdacht werden kann.



Fünftes Kapitel.

Die Perspektive ist der Zügel und die Lenkstange der Malerei. Die Mechanik ist das Paradies der mathematischen Wissenschaften, denn durch sie gelangt man zur Erkenntnis der Mathematik. E. 8 r.

In dem verhängnisvollen Jahre 1494, in welchem Ludovico il Moro und Karl VIII. zum Unglück Italiens wiederholt zusammengetroffen waren, hatte sich Leonardo am 15. September in sein Studierzimmer zurückgezogen.

„Lodovico, der vom Kaiser Maximilian mit Gold und der Hand seiner Nichte Bianca eine geheime Belehnung erkauft hatte, die Francesco Sforza nur mit dem Schwert anerkennen wollte, und wodurch er den ersten Schritt tat, der Cesare Borgia half, in Italien die Macht des zu einem bloßen Namen herabgesunkenen Kaiserreichs wieder aufzurichten, erniedrigte sich so weit, daß er den König von Frankreich in den Unternehmungen gegen Neapel ermutigte."

In Pavia, „das sich ganz in seine Macht gab", war Karl VIII. mit großem Pomp aufgenommen worden. Und während draußen das Geschrei der Soldaten und der lustigen Lombarden erscholl, besuchte er, leutselig wie er war, Giovanni Galeazzo, der von einer ernsten Krank-

heit befallen war, „die sich, obgleich man es anfangs nicht wahr haben wollte, als unheilbar erwies“.

Leonardo war vielleicht bei dem feierlichen Einzug und den fröhlichen Empfängen zugegen. Dann zog er sich, wenn wir Vasari Glauben schenken können, nach Florenz zurück, wo wir ihn, allem Anscheine nach, im August 1495 zusammen mit Michelangelo Buonarrotti im neuen ‚Salone del Consiglio‘ antreffen, an welchem, wie Savonarola sagt, Engel statt Maurer und Handlanger arbeiteten; so schnell wurde er vollendet. Ein noch nicht veröffentlichtes Dokument in den Archivi Milanesi zeigt uns Leonardo Ende dieses Jahres „mit einem Magister Joanne di Costantino und Magister Ferrando“ wieder in Mailand.

Inzwischen schied Giovanni Galeazzo, noch nicht 25 Jahre alt, „wie ein unberührtes Lamm“, aus dem Leben. Lodovico berief die Ersten der Stadt und erklärte ihnen, daß Francesco, ältester Sohn des verstorbenen Fürsten, als rechtmäßiger Erbe den väterlichen Thron besteigen müsse. Aber als einige Anhänger des Moro, wie es vorher angeordnet war, Einspruch erhoben, hieß es, daß es für die Zeitverhältnisse nicht geeignet wäre, wenn ein Kind das herzogliche Szepter übernähme, und es wurde beschlossen, daß Lodovico, der übrigens eine geheime, von Kaiser Maximilian bewilligte Belehnung erhielt, den Thron des Herzogtums besteigen sollte. Er ließ sich öffentlich als Herzog ausrufen und sich ein goldenes Gewand reichen, stieg zu Pferde, ritt mit großem Gefolge unter dem Jubelgeschrei seiner Anhänger durch die Stadt, „besuchte die Kirche Sant'Ambrogio und ließ die Glocken zum Zeichen der Freude läuten“. — Isabella, Gemahlin des verstorbenen Galeazzo, schloß sich mit ihren armen Kindern, in Trauerkleider gehüllt, in ein Gemach des

Schlosses zu Pavia ein „und lebte so, von allen getrennt, lange Jahre in der Gefangenschaft“.

Aber das Gewitter, das Lodovico auf den Staat Neapel heraufbeschworen hatte, sollte sich nur zu bald über seinem eigenen Haupte entladen. „Ich bekenne,“ sagt er, „daß ich Italien viel Böses angetan habe, aber ich tat es nur, um mich in der Stellung zu behaupten, in der ich mich befand“.

Seit dem Beginn des Jahres 1497 schien sich das Glück „dem hochgeschätzten Fürsten und Herrn“ ein wenig karg zu zeigen. Am 2. Januar starb Beatrice im Wochenbett, nachdem sie nur für sehr kurze Zeit das Glück der absoluten Herrschaft genossen hatte. Lodovico machte seiner niedergedrückten Seele dem Gesandten von Ferrara gegenüber mit steinerweichenden Worten Luft, indem er dafür um Verzeihung bat, daß er seiner Gemahlin nicht das erwiesen hatte, „was diese gute Lebensgefährtin verdiente“. Zu dem Schmerz über den Verlust der Gemahlin, die ihm mit männlichem Rate zur Seite gestanden hatte, gesellte sich der Aberglaube an eine wohlverdiente Strafe. Vor ihrem Tode hatte Beatrice, von düsteren Vorahnungen getrieben, lange am Grabe der Herzogin Bianca Sforza geweilt, von wo, wie Sanuto sagt, „ihre Begleiter sie kaum wieder fortzubringen vermochten“.

Inzwischen hatte Leonardo fleißig am Abendmahl gearbeitet, an jenem Bilde, das durchdrungen war von der ganzen Kunst und der ganzen Wissenschaft des Geistes seines Schöpfers, und in dem die lombardische und italienische Seele ein Echo ihrer eigenen Größe und ihres eigenen Unglücks fühlte.

Ein Brief Lodovicos an seinen Sekretär Marchesino Stanga, vom 29. Juni 1497 datiert, gibt die Nachricht, daß die Arbeit schon weit vorgeschritten sei, und

daß der Herzog schon daran denke, neue, wichtige Werke ausführen zu lassen. „Auch soll sich der Florentiner Leonardo beeilen, denn wenn die Arbeit im Refektorium der Kirche delle Grazie beendet ist, soll er damit beginnen, an der andern Seite des Refektoriums die Ausschmückung in Arbeit zu nehmen; und man soll ihn mit eigener Hand die Schriftstücke unterzeichnen lassen, die ihn verpflichten, das Bild in der mit ihm abgemachten Zeit zu vollenden."

Am 9. Februar 1498 ist das berühmte Bild schon fertig, oder, wie Pacioli sagt: „gepinselt".

Leonardo wollte im Abendmahl ein Werk nach den Grundsätzen schaffen, wie er sie in seinem großartigen Trattato niedergelegt hatte, „er wollte etwas darstellen, das Großes bedeutet".

Der strengste Naturalismus in der Wiedergabe des Vorganges sollte in Christus das Wesen des Menschen in seinem idealsten und göttlichsten Ausdruck darstellen, in den Aposteln das Wesen des Menschen in seiner unendlichen Verschiedenheit von Alter und Charakter, in Judas das Wesen des Menschen in seiner tiefsten physischen und moralischen Verworfenheit. Die früheren Maler hatten den Augenblick der Kommunion dargestellt: in der gelassenen Ruhe des letzten Abendmahls ahnt niemand das Drama, das sich kurze Zeit darauf abspielen sollte. Leonardo verstand sofort, den tragischen Augenblick zu ergreifen, in dem Christus die verhängnisvollen Worte spricht: „Einer unter euch wird mich verraten," und Schrecken und Entsetzen malt sich auf den Gesichtern und in den Gesten derjenigen, die ihn umgeben. Der große Vorgang sollte nach seiner Idee in der Anordnung der Gruppen und des Hintergrundes in eine fast mathematische Harmonie eingeschlossen sein, gemäß der „simmetria

prisca“ oder der „divina proporzione“, wie sie in seinem Geiste, der sich an der griechischen Kunst gebildet hatte und mit wissenschaftlichen Methoden vertraut war, entstanden war.

Dem Matteo Bandello, der im Kloster delle Grazie eingetragen war, und der an den Versammlungen am Hofe teilnahm, verdanken wir eine Beschreibung von der Art und Weise, in der Leonardo an seinem großen Werke arbeitete.

Der Novellist schreibt: „Ich habe es selbst oft gesehen und beobachtet, wie er des Morgens in aller Frühe auf das Gerüst stieg, denn das Abendmahl befand sich hoch an der Wand; dort pflegte er dann von Sonnenaufgang bis zu Sonnenuntergang den Pinsel nicht aus der Hand zu legen und beim ununterbrochenen Malen Essen und Trinken zu vergessen. Dann kamen aber auch wieder zwei, drei, ja vier Tage, an denen er keine Hand rührte und trotzdem ein oder zwei Stunden dort blieb und, sorgsam prüfend, seine Figuren genau betrachtete.“ „Ich sah auch, wie er, je nach Laune oder Grille, des Mittags, wenn die Sonne am höchsten stand, von der Corte Vecchia, wo das großartige, aus Ton geformte Pferd stand, fortging, um direkt nach Maria delle Grazie zu kommen, wo er auf das Gerüst stieg, den Pinsel ergriff und an einer der Figuren ein oder zwei Striche machte, um dann wieder fortzugehen.“

Leonardo konnte nur wenig von seinen Vorgängern: von dem Abendmahl Giottos in der Kapelle der „Arena“ in Padua, von dem Werke Andrea del Castagnos im Kloster Sant'Apollinare zu Florenz, von der Freske Ghirlandajos im Refektorium von Ognissanti lernen. Die Arbeit war ausschließlich eine innerliche, und von den Zeich-

nungen, die das große Werk vorbereiten, sind nur wenige vorhanden.

Eine Skizze im Louvre zeigt vier Figuren, die in lebhaftem Gespräch um einen Tisch herumsitzen und den Auseinandersetzungen einer fünften aufmerksam zuhören, die in übergroßem Eifer auf den Tisch zu steigen scheint. Aber eher als eine Vorstudie zum Abendmahl scheint es eine Episode zu sein, die er nach der Wirklichkeit gezeichnet hat.

Mit einer Skizze in der Accademia zu Venedig beginnt erst eigentlich die Reihe der Zeichnungen, die sich auf das Abendmahl beziehen. Hier ist die Komposition lebhafter und weniger rhythmisch als auf dem Bilde selbst, aber die harmonische Anordnung der Figuren wird unterbrochen durch den Apostel Johannes, der, vornübergebeugt, den Kopf auf das Tischtuch legt, und durch Judas, der aus der Schar herausgehoben (wie auf den Gemälden der früheren Maler) dem Zuschauer den Rücken zukehrt. Auf der Zeichnung sind die Figuren nackt, so daß das Spiel der Muskeln deutlicher zutage tritt; und die Köpfe sind bartlos, um den Ausdruck der Gesichter besser zu treffen. Die Gruppierung ist die bekannte, althergebrachte, nur in äußerst markanter Weise dargestellt.

Leonardo schreibt, indem er die Zeichnung noch mit Worten illustriert: „Einer trank, ließ den Becher stehen und drehte den Kopf dem Redenden zu. Ein anderer faltete die Hände und sah mit starren Augen nach seinem Nachbarn hin; ein anderer streckt die Hände so aus, daß man die Handflächen sieht, und drückt durch die Mundbewegung sein Erstaunen aus. Ein anderer sagt einem zweiten etwas ins Ohr, und derjenige, der ihm zuhört, wendet sich zu ihm, leiht ihm das Ohr und hält in der einen Hand das Messer, in der anderen das

Brot, das schon halb durchgeschnitten ist. Ein anderer, ein Messer in der Hand, wirft, indem er sich umdreht, einen Becher um, wieder ein anderer stützt die Hände auf den Tisch und sieht zu; ein anderer pustet auf das, was er ißt, wieder ein anderer beugt sich vor, um den Redenden zu sehen, beschattet seine Augen mit der Hand und schaut zwischen der Mauer und dem Vorgebeugten zu dem Sprechenden hin."

Wenn man diesen Entwurf mit dem fertigen Werke vergleicht, so findet man die Grundzüge der ersten drei beschriebenen Figuren auf dem Gemälde leicht wieder, und zwar in der ersten Figur zur Rechten Christi (Johannes), desgleichen zur Linken Christi (Jakobus der Ältere), und in der vierten (Mattheus). Den Kunstgriff mit dem Messer, die Gruppe des Mannes, der spricht und desjenigen, der zuhört, den Vorgang des umgestürzten Bechers finden wir in der Gebärde der dritten Figur links von Christus — in Petrus —, in den Gestalten der beiden letzten Figuren links — in Taddeus und Simon — und in der des Judas wieder. Der Mann, der die Hände auf den Tisch legt, ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Apostel Bartholomeus des Bildes. Die vorletzte Figur links — Jakobus der Jüngere — hat einige charakteristische Züge mit den letzten Zeilen des Schriftstückes gemeinsam.

Eine dritte Skizze, die sich im Windsor-Castle befindet, zeigt, wie Leonardo plötzlich die Auffassung ändert und versucht, den Augenblick der Kommunion darzustellen. An die Stelle von Erregung und Bewegung tritt Ruhe und Stille. In der Darstellung des Apostels Johannes geht der Künstler auf das liebliche Motiv des Schülers zurück, der auf dem Schoße Jesu sitzt. Und Judas ist noch von den andern getrennt.

Doch bald kehrt Leonardo zur ersten Auffassung

zurück. Die Anordnung der Figuren gestaltet sich in seinem großen Geiste immer harmonischer, die Bewegungen ändern und vereinfachen sich. Johannes, mit dem Haupte leicht auf die rechte Schulter geneigt, und Judas, neben dem schönen und jugendlichen Lieblingsschüler, werden in der Schar der Apostel ein unentbehrliches Element für die ganze Komposition des Bildes.

Das Gemälde verdankt seine natürliche Lebendigkeit der Wahrheit in dem Ausdruck der Gesichter und der Harmonie in der Gruppierung.

Die größte Schwierigkeit, auf die die Vorgänger gestoßen waren, lag in den Gesten und in der Verteilung der dreizehn Figuren, hier dicht aneinander gedrängt, dort unharmonisch von einander getrennt, wobei es Johannes und Judas, der eine auf den Tisch gebeugt, der andere stets abseits, unmöglich machten, daß sich die Personen zu einer dem Auge rhythmischen Anordnung zusammenschlossen.

Leonardo gelang die Lösung des Problems meisterhaft, indem er nämlich jene natürlichen vier Gruppen schuf, deren Mittelpunkt Christus ist, und die in der Zahl gleich, in der Bewegung jedoch alle verschieden sind; was übrigens später Goethe so mißfiel.

Vorbereitungsstudien zu diesen ausdrucksvollen Köpfen befinden sich im Windsor-Castle; die in Weimar befindlichen sind nach dem fertigen Bilde gemacht und stammen nicht von Leonardos Hand. Hier erreicht das Suchen nach der Verschiedenheit der Typen und des Ausdrucks wirklich jene hohe Stufe der Vollkommenheit, auf der sich Kunst und Wissenschaft verschmelzen. Leonardo war, wie Giraldi erzählt, ein Jahr lang oder länger, von morgens bis abends im Borghetto von Mailand, wo das niedere Volk wohnte, herumgestreift, um eigenartige Physiogno-

mien und Haltungen zu finden, die uns übrigens — als eine große Sammlung anthropologischer Experimente — in den Manuskripten und Zeichnungen erhalten sind. Vasari erzählt: „Er pflegte, wenn er besonders eigenartige Köpfe sah, einer solchen Physiognomie tagelang nachzugehen; und er prägte sie sich so ein, daß er sie, zu Hause angekommen, zeichnete, als ob er sie vor sich hätte. Für das Abendmahl wurde dieses Naturstudium mit äußerstem Eifer betrieben: „Giovannina, ein phantastisches Gesicht, wohnt im Spital in Santa Catarina." „Cristofano von Castiglione, der einen schönen Kopf hat, wohnt in der Pietà." „Christus — Giovan Conte, vom Kardinal del Mortaro."

Das ganze Werk ging aus einer Reihe Versuchen endlich gigantisch hervor. In einer ernsten und weiten Architektur steht ein langer Tisch, der mit einem weißen Tischtuch bedeckt ist, und um den sich Christus und seine Schüler harmonisch gruppieren.

Christus in der Mitte, mit einem Ausdruck ruhiger Trauer, verkündet die verhängnisvollen Worte, und sofort teilt sich den vier zwanglos entstandenen Gruppen Verwunderung und Bestürzung mit, die sich in dem Ausdruck der Gesichter, in den Bewegungen der Hände, in den ganzen Gestalten, ja selbst in den Füßen, die unter dem Tisch zum Vorschein kommen, deutlich zu erkennen geben. Nach Leonardos Grundsatz „ist diejenige Figur am meisten zu loben, die mit der äußeren Bewegung die innere Seelenerregung zum Ausdruck bringt". Die Gesten der alten Apostel sind voll ruhigen Schreckens, die der jungen voll plötzlicher, ungestümer Kraft. Nichts ist in dem natürlichen und zugleich dramatischen Ausdruck übertrieben. Die edle und ruhige Trauer Christi offenbart das Göttliche; die Bewegungen der Schüler bringen in ihrer Einfachheit

zum Ausdruck, daß ein großes Wort gesprochen ward, und daß sich eine große Tat erfüllen wird. In dem Hinneigen der Gruppen zu Jesu macht nur Judas eine leichte Bewegung nach rückwärts, wobei die Gebärde der Hand und der Lippen eine heuchlerische Unwissenheit auszudrücken sucht; die Rechte umklammert den Geldbeutel und mit dem Ellenbogen stößt er das Salzfaß auf dem Tische um. Neben Judas sitzt in höchstem Kontraste zu diesem Johannes, das schöne Haupt leicht geneigt, die Augen wie im Schlummer halb geschlossen, die Hände gefaltet. „Schönheit und Häßlichkeit nebeneinander gestellt, erscheinen eine durch die andere wirkungsvoller,“ war Leonardos Ansicht.

Gelegentlich des Abendmahls erzählen Giraldi und Bandello zwei Anekdoten, die den Wunsch aller erklären, das Bild endlich fertig zu sehen. Vasari, der sich auf die Erzählung bezieht, die Giambattista Giraldi von seinem Vater Cristoforo gehört hat, schreibt: „Man erzählte, der Prior der Kirche delle Grazie feuerte Leonardo sehr an, das Bild fertig zu machen; denn er sah, wie Leonardo oft halbe Tage lang in Betrachtung versunken war; er wollte, daß er an dem Bilde so schnell arbeite, wie die Arbeiter in den Obstgärten graben, und verlangte, daß der Meister nie den Pinsel aus der Hand lege. Und nicht genug damit, beklagte er sich beim Herzog darüber und redete so lange auf ihn ein, bis sich dieser gezwungen sah, Leonardo sagen zu lassen, er solle das Werk beschleunigen — wobei er jedoch in liebenswürdiger Weise durchblicken ließ, daß er dies nur auf das beständige Drängen des Priors tue. Leonardo, der Lodovico als einen klugen und verständigen Mann kannte, ließ sich mit ihm — was er mit dem Prior nie getan hätte — in ein weitgehendes Gespräch darüber ein! Da der Herzog

genügend von Kunst verstehe, so sei er auch imstande zu begreifen, daß die größten Genies um so mehr schaffen, je weniger sie arbeiten; denn im Geiste entstehen die neuen Ideen, und die Hände führen nur aus, was im Kopfe schon längst fertig ist. Dann fügt er hinzu, daß ihm an seinem Gemälde noch zwei Köpfe fehlten: „das Haupt Christi, dessen Vorbild er nicht auf Erden suchen wolle, und von dem er auch nicht glauben könne, daß er in der Phantasie je diese Schönheit und himmlische Anmut, die die verkörperte Gottheit darstellen solle, zu erfassen vermöge. Dann fehle ihm noch der Judaskopf, der ihm noch viel zu denken gebe, da er sich kein Gesicht vorstellen könne, das die Züge desjenigen tragen könne, der trotz so vieler Wohltaten so grausam sein konnte, seinen Herrn und den Schöpfer der Welt zu verraten. — Für diesen Kopf werde er übrigens nicht mehr lange zu suchen haben, denn wenn er kein besseres Modell fände, könne er den aufdringlichen und dummen Prior als solches benutzen. Dies brachte den Herzog zum Lachen, so daß er sagte, der Künstler hätte tausendmal recht. Und so hütete sich der arme, verwirrte Prior, die Arbeit zu beschleunigen und ließ Leonardo von nun an in Frieden — dem übrigens der Kopf des Judas, der das wahrhafte Bild des Verrats und der Unmenschlichkeit ist, sehr gut gelang."

Im Leben Michelangelos stößt man auf eine ähnliche Anekdote, die aber vielleicht nur eine von der Phantasie ausgeschmückte Legende nach den Erzählungen Giraldos und Vasaris ist. Wer jedoch in dem Bilde des Judas den guten Vater Baldelli, Prior der Kirche delle Grazie, zu sehen glaubt, der, wie Leandro Alberti sagt, „ein würdiges und schönes Gesicht und einen klugen Kopf hatte," der irrt sich ganz gewiß! Die Drohung des Künstlers

muß als ein beißender Spott angesehen werden, den Leonardo anwandte, um sich von dem Drängen des Priors zu befreien, — und als nichts anderes! —

Die Anekdote Bandellis hingegen betrifft einen Kardinal Gurcense il vecchio (Gurk). Der Kardinal, der sich in Mailand aufhielt, während Leonardo dort an seinem Abendmahl arbeitete und bei den Fratern des Klosters delle Grazie wohnte, wollte in das Refektorium hinuntergehen, um das bewunderte Werk zu sehen. Bandello erzählt, wie Leonardo dem Kardinal mit aller Ehrerbietung entgegenging und ihm sowie allen Edelleuten, die ihn begleiteten, alles, was er bis jetzt am Abendmahl gemacht hatte, zeigte, mit dem besonderen Wunsche, jeder möge ihm seine Meinung darüber sagen. Das moderne Bild rief in der Seele der Bewunderer die Erinnerung an die alten Bilder wach, und einige beklagten, daß die Zeit und die Verhältnisse die herrlichen Werke der ersten Maler zerstört hatten, wodurch jede Gelegenheit genommen sei, einen Vergleich zwischen der alten und der neuen Kunst zu ziehen. — Dann, von einer Betrachtung zur anderen übergehend, fragte Gurcense Leonardo, welch ein Gehalt ihm der Herzog von Mailand für seine Dienste gebe. Leonardo antwortete, daß er gewöhnlich 500 Dukaten das Jahr erhalte, ungerechnet der Geschenke und Extragaben, die ihm Moro von Zeit zu Zeit freigebig zukommen lasse. Der Kardinal zeigte sich sehr erstaunt über die Großmütigkeit des Fürsten und zog sich, von den Seinen begleitet, zurück, sich dem Künstler empfehlend. Leonardo fühlte sich von den Worten Gurcenses beleidigt, und kaum war dieser fort, als er sich an die zurückgebliebenen Edelleute wandte und ihnen sagte, daß der Kardinal in der Besoldung großer Künstler wenig bewandert sei, wenn er sich über den Lohn wundere, den ihm der Herzog

für das Bild gewähre. Und um zu zeigen, wie die Malerei stets geachtet wurde, erzählte er Anekdoten von Apelles und Geron von Syrakus und von Lippo Lippi. Bandello war bei den reizenden Erzählungen des Florentiners zugegen, und später, als er seine „Novellen“ verfaßte, erinnerte er sich ihrer und erzählte sie wieder. —

Kaum war das Abendmahl vollendet, als auch schon die Bewunderung keine Grenzen fand; und unter den Schriftstellern jener Zeit sind wenige, die das große Werk nicht als die höchste Offenbarung des Genies erwähnen.

Leonardo hatte bei seinem Gemälde statt der Freskomalerei, die ein schnelles Arbeiten erheischt, die Ölmalerei angewandt. Die salpeterhaltigen Backsteine, die zur Herstellung der Mauern im Refektorium gedient hatten, die Wand, die den Einflüssen des Nordwindes ausgesetzt war, der Fußboden des Saales, der tiefer als der benachbarte Hof lag, das Wasser, das unaufhörlich eindrang, und endlich die Nähe der Küche und eines Raumes, der dazu diente, das geräucherte Fleisch aufzubewahren und das Geschirr abzuwaschen, das alles trug dazu bei, das Abendmahl zu zerstören.

Giovio sah das große Werk noch vollkommen intakt: „Mailand ist voller Bewunderung für das Bild, das Christus mit seinen Jüngern darstellt.“ Aber Mitte des 16. Jahrhunderts schon sagt Lomazzo, daß das Bild „heute — — — ganz zerstört ist“. Die Fäulnis ging rasch vorwärts. Vasari schreibt 1566: „Es ist nichts mehr zu erkennen als ein undeutlicher Fleck.“

Gegen 1652 zerstörten die Frater, die das Refektorium benutzten und die Tür vergrößern wollten, die Füße Christi und einiger Apostel. Christi Haupt verdeckten sie fast, indem sie das österreichische Kaiserwappen darüber anbrachten.

Dem Zerstörungswerk der Natur und dem Mutwillen der Menschen folgten die Renovierungsarbeiten, die damit endeten, daß das ganze Werk verdorben wurde. Den vermessenen Malern, wie Michelangelo Belloti (1726) und Mazza (1740) wurde der Auftrag gegeben, das Abendmahl zu restaurieren; und nur die Köpfe Mattheus', Taddeus' und Simons wurden vor diesen Verwüstungen bewahrt.

Kurze Zeit darauf, 1796, verwandelte ein republikanischer General das Refektorium in einen Stall, wobei sich die Wände mit Schimmel und Feuchtigkeit bezogen; und die Soldaten vergnügten sich damit, die Apostel zur Zielscheibe von Steinwürfen zu machen, deren Spuren noch heute zu sehen sind. 1800 stand das Wasser 90 cm hoch.

Jetzt folgt eine Zeit, in der man das Bild auf verständige Weise zu erhalten sucht, aber das Gemälde selbst ist nur noch ein Phantom. Die Grundfarbe löst sich von selbst vom Firnis ab und fällt in winzig kleinen Stückchen zur Erde. So geht das größte Werk der Malerei, das der Geist der Renaissance je geschaffen hat, von Tag zu Tag mehr seinem Untergang entgegen.

Zahllose Kopien und deutsche, italienische, französische, flandrische, russische Nachbildungen zeugen von der Bewunderung der vergangenen Jahrhunderte, die das Bild noch in seinem Glanze sahen. Genug, daß Rembrandt sich an jener Quelle labte. „Tausendmal besser als durch alle alten und treu nachgemalten Kopien des damals noch guterhaltenen Bildes offenbart sich der Geist Leonardos in dem zerstörten und verwüsteten Schemen des Originals. Heute ist das Abendmahl nur noch ein Phantom, bei dessen Anblick die Phantasie sich erregt und das Herz höher schlägt."

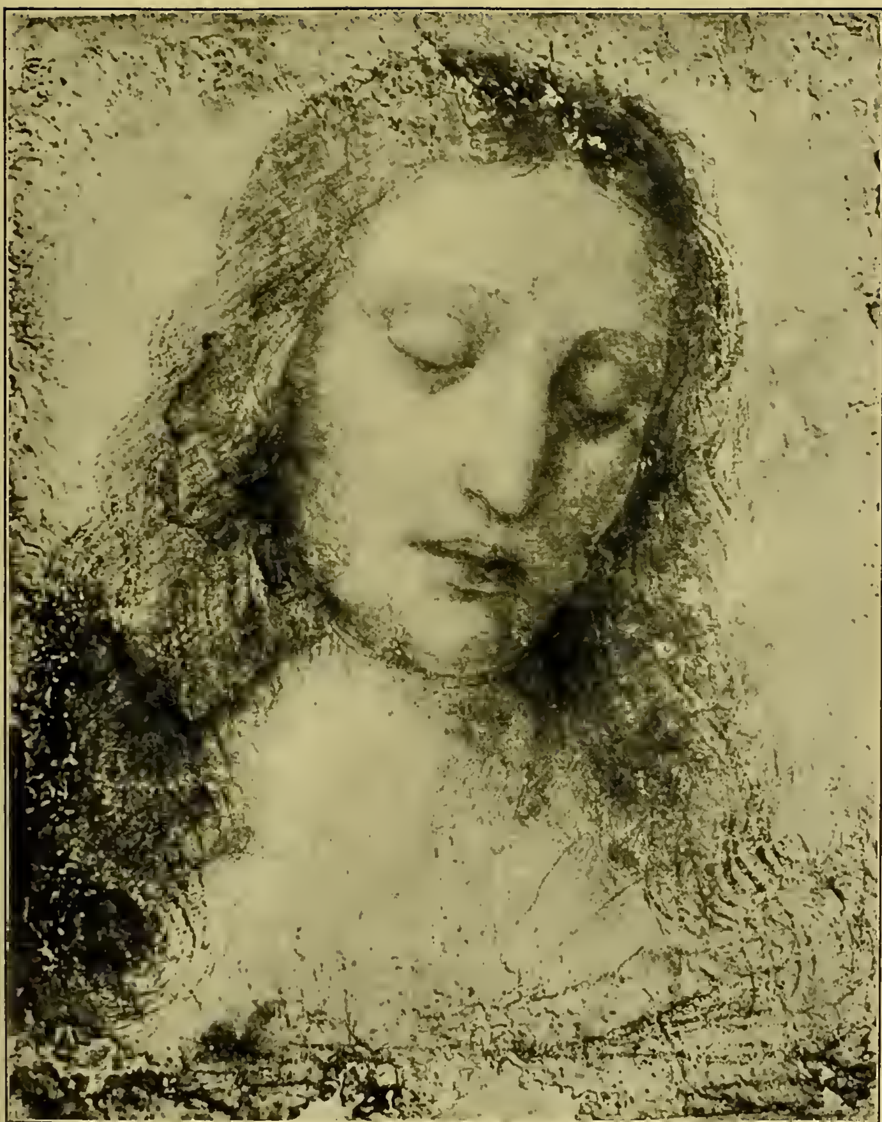
Aus den Schriften Bandellos wissen wir, daß Leonardo abwechselnd in Santa Maria delle Grazie am Abendmahl malte und in der Corte Vecchia am großen Tonpferde für Francesco Sforza arbeitete. Die Bewunderung, die das kaum vollendete Bild erweckte, söhnte den Künstler für Augenblicke mit der praktischen Tätigkeit aus, und er nahm sich jetzt Muße, das Modell für die Statue, die er 13 Jahre vorher angefangen hatte, zu vollenden.

Einen Brief, den Leonardo im Namen eines Dritten an die Bauherren des Domes zu Piacenza schrieb, um sich zu beklagen, daß die Ausführung der Bronzetüren unerfahrenen Leuten überlassen sei — „um sie nicht noch schlimmer zu benennen, von denen einer Meister in Pokalen ist, ein anderer in Kürassen, ein dritter Glockengießer, ein anderer wieder Klingelmacher, einer sogar nur Bombardenmacher" — diesen Brief schloß er mit einem pessimistischen Gedanken über die Vollendung der großen Reiterstatue: „Sehet, wo die Meister, die an ähnlichen Werken arbeiten, hingelangt sind, wenn sie mit solchen Leuten zu wetteifern haben; tuet Euere Augen auf und sehet zu, daß Ihr Euer Geld nicht ausgebt, um Euch Schande dafür zu kaufen. Das erste, was man in einer Stadt aufsucht, sind die Kirchen, das erste, was einem in die Augen fällt, wenn man näher herantritt, sind ihre Türen. Hütet Euch also, Ihr Bauherren, daß Euch die allzu große Hast des Willens und die allzu große Eile, mit der Ihr, wie ich höre, zur Vollendung eines so herrlichen Werkes treibt, nicht die Ursache werde, daß das, was zur Ehre Gottes und der Menschen errichtet werden soll, nicht zur großen Unehre Eueres Urteils und Euerer Stadt werde, durch die, als Durchgangspunkt, unzählige Fremde kommen. Und diese Unehre würde Euch widerfahren, wenn Ihr Euch durch Euere Unklugheit ver-

leiten ließet, einem Prahler Glauben zu schenken, der durch seine Prahlereien und dank der Gunst, die ihm von Euch zuteil wurde, eine große Schändlichkeit begehen würde. Ich kann nicht umhin, mich bei dem Gedanken aufzuregen, was das für Menschen sind, die sich bereit erklärten, solch eine Aufgabe zu unternehmen, ohne dabei an ihre Leistungsfähigkeit zu denken. Ich sage Euch, daß Ihr aus solchem Boden nichts anderes ernten werdet, als Werke niedriger, grober Art. Kein Mensch ist dazu imstande, außer Leonardo, der Florentiner, der das Pferd des Herzogs Francesco in Bronze macht; doch auf ihn kann man nicht rechnen, da er wohl Zeit seines Lebens daran zu tun haben wird; und es ist auch noch sehr zweifelhaft, ob er dieses Werk, das so sehr groß ist, je zu Ende bringen wird."

Kaum aber war das Abendmahl vollendet, als in Leonardos Seele die Hoffnung wiedererwacht, die große Reiterstatue endlich doch fertig zu machen; er bat Luca Pacioli, ihm das Gewicht „des bewunderungswürdigen und großartigen Monumentes", das ungefähr 7,64 m hoch war, zu berechnen.

Es war aber zu spät, denn Lodovico schwebten neue künstlerische Ideen vor. Die Arbeiten am Refektorium wurden nicht fortgesetzt. Dagegen dachte der Herzog daran, die Malereien im Saale des Castellos von Mailand und in den „camerini" wieder aufzunehmen, die 1496 durch den Skandal, den ein Künstler durch sein plötzliches Verschwinden hervorgerufen hatte, unterbrochen waren. Dieser Künstler war jedoch nicht Leonardo, und ein Passus, der sich auf Beschwerden und Streitigkeiten bezieht, hat nichts mit ihm zu tun. „Werk in Rom. Vom Stall des Galeazzo. Auf dem Wege zur Brera. Gunstbezeugungen der Stanghe. Vergünstigung der Porta Nuova; Vergünstigung von



CHRISTUSKOPF

Pastellzeichnung (Brera, Mailand)

Monza. Falsche Tünche. Erst die Opfer, dann die Arbeit, dann Undankbarkeit, Niedertracht und Klage."

Nachdem sich Lodovico 1497 an Pietro Perugino gewandt hatte, wandte er sich 1498 an Leonardo da Vinci und Ambrogio Preda.

„Bei der „„Saletta negra"", schreibt der Minister Gualtiero am 20. April, „ist jetzt das gemacht worden, was verlangt wurde, die Krone ist nicht nur an der Mauer befestigt, sondern nach genauem Maßnehmen im Einverständnis mit Meister Ambrogio und Magister Leonardo so angebracht, daß sie sehr gut sitzt und man mit der Vollendung nicht mehr lange Zeit verlieren wird."

„An der „„Saletta negra"" wird keine Zeit verloren", schreibt er einen Tag später, „Montag werden die Gerüste abgenommen. Meister Leonardo verspricht, sie bis September ganz fertig zu machen; damit man sie aber auch benutzen kann, wird er Gerüste bauen, unter denen man hindurchgehen kann. Wenn ihm morgen die Buchstaben geschickt werden, wird er die Steinplatten anbringen lassen, von denen er zwei Sorten da hat, um alles so zu machen, wie es Eueren Gnaden am besten gefällt; und ich glaube, daß es am vorteilhaftesten ist, wenn man die Buchstaben kleiner macht, damit die Tafel ungefähr so wie die mit dem kleinen Knaben in Santa Maria delle Grazie ist, die doch groß genug ist!"

Mit ziemlicher Sicherheit kann man annehmen, daß hier von den Dekorationsmalereien der „Saletta negra" und der „camera grande" die Rede ist; und die Fresken der Putten und Blumengirlanden, die Müller-Walde in den Sälen des Castello von Mailand entdeckt hat, könnten von Leonardo herrühren; dagegen ist es falsch, Leonardo den Merkur oder Argus in der Sala del Tesoro im Nordwest-Turme zuzuschreiben.

Im Sommer 1498 schenkte Lodovico Leonardo einen 16 Ruten großen Garten als Belohnung für die Bilder; der Herzog erkannte in ihm einen Mann, der es, was die Geschicklichkeit in der Kunst anbelangt, sowohl mit den alten als auch mit den modernen Künstlern aufnehmen konnte. Der Garten lag außerhalb Mailands, vor Porta Vercellina, nach der Seite von Abbazia.

Moro, der das Unwetter über seinem Haupte sich zusammenziehen sah, wollte die Leute, die ihm bis dahin gedient hatten, und von denen er Treue und Hilfe zu erwarten hoffte, durch Geschenke an sich ketten.

Aber ganz plötzlich wurden die Arbeiten an den „camerini" wieder unterbrochen. Der Krieg gegen Frankreich stand dicht bevor. Leonardo wurde zum „Kammeringenieur ernannt und mußte die Oberaufsicht über Flüsse, Schiffe, Gräben und über die Gewässer, aus denen wieder die Springbrunnen und Wasserleitungen abgeleitet werden", übernehmen. In diesem Jahre verbessert er die Bassins, wobei er dasjenige von San Marco dalle fondamenta beschreibt, und bringt die Martesana mit einem inneren Graben wieder in Ordnung, überzeugt, daß „kein Kanal, der von einem Flusse abgeleitet wird, lange vorhalten kann, wenn das Wasser des Flusses, von dem er abfließt, nicht vollkommen eingeschlossen wird." Er überwindet so die Schwierigkeiten, die sich der begonnenen Arbeit, das Wasser der Adda nach Mailand zu leiten, entgegenstellten.

Aber der Garten vor Porta Vercellina und die Würde eines Kammerherrn, die Leonardo bei Beginn des Krieges Ludwigs XII. gegen das lombardische Herzogtum bekleidete, waren keine genügenden Erwerbsquellen für den Künstler. Mehr als einmal wandte er sich an Moro, da ihm „gar kein Auftrag" mehr gegeben wurde, und ihm

auch die „Geldsendungen“ entzogen waren. „Vom Pferd will ich nichts sagen“, schreibt er, „denn ich kenne die Zeiten. Erinnert Ihr Euch noch des Auftrages, die „camerini“ auszumalen? Ich will Euerer Hoheit nur noch sagen, daß mir mein Gehalt für zwei Jahre noch aussteht, das mir mit zwei Meistern zum Lebensunterhalt hatte dienen sollen. Auf diese Weise ist mir jedes Mittel genommen, ruhmreiche Werke zu schaffen, durch die ich der Nachwelt hätte zeigen können, wer ich gewesen bin.“

Lodovico schenkte ihm kein Gehör. Ludwig XII., Venedig und die Päpstlichen hatten sich schon in einem jener Kabinettsverträge, die zu damaliger Zeit so oft geschlossen wurden, in den Staat von Mailand geteilt. „Gut!“ sagte Moro darauf. „Ihr habt Euch meinen Staat mit dem König geteilt. Bei Gott! Er wird Euch auf das Meer zum Fischfang hinausschicken, und Ihr werdet keine Spanne breit festen Landes besitzen“. Jetzt hatte er sich durch schlaue Unterhandlungen der Hilfe von Ferrara, Florenz, Bologna und Mantua, des Königs von Neapel, Maximilians und der Türken versichert. Alles schien er vorbedacht und wohl vorbereitet zu haben. . . .

Leonardos Studien gingen indessen ungehindert ihren Gang. Cantor nennt Leonardo, Luca Pacioli, Widmann, Regiomontanus und Chuquet Stützen der Mathematik im 15. Jahrhundert, und versichert, daß mit ihnen eine neue Entfaltung der mathematischen Wissenschaften beginne. Die beiden ersten Namen in der Reihe dieser berühmten Männer sind eng miteinander durch das Werk „De divina proportione“ verbunden, in welchem die Begabung Leonardos für die Perspektive mit dem reichen Wissen Paciolis wetteifern.

Vor dem Verfassen dieses Buches kannte Pacioli Leonardo kaum dem Namen nach; in der Tat erwähnt

er in seinem Werke „Summa di aritmetica, geometria, proportione et proportionalità“ den Florentiner Künstler nicht. Nach 1496 waren sie jedoch sehr eng miteinander befreundet.

Luca Pacioli, der größte Mathematiker, den Italien nach Leonardo Fibonacci besessen hatte, wurde in San Sepolcro als Sproß einer Familie geboren, die vorgab, aus Florenz zu stammen. Seine erste Erziehung erhielt er in seiner Vaterstadt, dann studierte er in Venedig Mathematik, und besonders Algebra bei Domenico Bragodini, dem Nachfolger des berühmten Paolo della Pergola. Da er jedoch sehr arm war, wurde er von einem venezianischen Patrizier als Hauslehrer seiner Söhne aufgenommen, und „in diesem Hause“, sagte Pacioli, „lebte ich unter väterlichem und brüderlichem Schutze wieder auf“. In Rom vollendete er 1470 eine algebraische Abhandlung, die heute verloren ist. In Perugia wurde er 1476 Lektor der Mathematik und gelangte dort zu hohen Ehren. 1481 ging er nach Zara in Dalmatien, wo er ein Buch „über die schwierigsten Aufgaben der Algebra“ verfaßte, und begab sich dann 1482 über Venedig und Florenz nach Rom. Hier lernte er den berühmten Architekten Melozzo da Forli kennen und vermochte ihn mit seinen warmen Worten so für die feinen Theorien der Griechen über die fünf gleichmäßigen Polyeder zu begeistern, daß dieser Gerolamo Riario vorschlug, die Kapitäle der fünf Säulen seines großen Palastes mit diesen schönen Formen zu verzieren. Die Arbeit wurde unter der Leitung Luca Paciolis ausgeführt. Letzterer hatte schon auf eigene Rechnung die „plumpen“ Figuren der gleichmäßigen Polyeder zusammengesetzt und hatte eine Auswahl davon an Giudubaldo von Urbino und eine andere an Pietro Valelari, Bischof von Carpentras, geschickt. 1483 wurde Pacioli Franziskaner und schrieb eine Abhandlung

über die Arithmetik; dann verläßt er Rom, geht nach Neapel, wo er Euklid kommentiert, und pflegt, von der Mathematik auf deren Anwendung übergehend, verschiedene Unterredungen über Kriegskunst mit Gian Giacomo Trivulzio, dem größten Feldherrn seiner Zeit; ähnliche Unterredungen wie in Perugia mit Camillo Vitelli und wie später in Mailand mit Leonardo da Vinci und Galeazzo da Sanseverino. Von Neapel zurückgekehrt liest er in Rom 1489, im Hause des unglücklichen Arztes Pier Leoni „De quadratura circuli" und wahrscheinlich einige der großen philosophischen Werke des Niccolo da Cusano, dessen Ideen er vollkommen beherrschte. Nach dem Tode des Pier de'Franceschi, den Leonardo Piero del Borgo nennt, kehrt er wieder in die Heimat zurück, wo er wegen seiner Ideen über Plato die Verfolgungen eines gestrengen Anhängers des Aristoteles zu erdulden hatte. 1493 gab er in Urbino, von dem Fürstenlehrer Ottaviano Ubaldini, von dem Hellenisten Paolo Odasio und von Paul von Mittelburg, „heute ein Fürst unter den Astrologen", ermutigt, das Buch „Summa de aritmetica, geometrica, proportioni et proportionalità" heraus, das größte Werk, das damals über diesen Gegenstand in Italien erschienen war. Das Buch hatte er mit Hilfe des hervorragenden „Astronomen, Geometers und Arithmetikers" Marco Sanuto verfaßt. Kaum war das Buch erschienen, so bemühte sich Leonardo (1494), dasselbe zusammen mit der „Cronica" von Santo Isidoro aus Sevilla und der italienischen Bibel zu erwerben. Er notiert: „48 für die Cronica, 61 für die Bibel, 119 für die Aritmetica von Meister Luca."

1496 wurde Luca Pacioli von Lodovico Sforza als Lehrer der Mathematik nach Mailand berufen. Der Franziskaner nennt dies eine glückliche Zeit und versichert, daß

bei seinen täglichen Vorlesungen die Zahl der Zuhörer von Tag zu Tag steigt. Leonardo, der damals gerade die letzten Pinselstriche an seinem Abendmahl machte, wohnte den Vorlesungen, die vom Herzog neuerdings wieder eingesetzt waren, sicherlich bei und war bemüht, sich dem berühmten Meister zu nähern. Ihre Auseinandersetzungen drehen sich um Mechanik, Perspektive und reine Mathematik. Eine erste Erwähnung davon ist uns im Codice Atlantico überliefert: „Laß Dir vom Frater aus der Brera ‚De ponderibus' zeigen". Später wurden die Beziehungen immer enger. Leonardo führte den Mönch in das Kloster delle Grazie und zeigte ihm das Abendmahl, führte ihn in die Corte Vecchia und zeigte ihm das Reiterdenkmal; gestattete ihm den Zutritt zu seinem eigenen Studierzimmer, das ganz mit Pinseln und mechanischen Instrumenten angefüllt war; dann breitete er vor dem verwunderten Freunde die vielen Notizen aus, die er für die Abhandlungen über Licht und Schatten, und über die Proportionen und die Anatomie des menschlichen Körpers aufgezeichnet hatte, und enthüllte ihm seine Ideen über Bewegung, über Stoß, Gewicht und Schwerkraft.

Die Bewunderung des Franziskaners kannte keine Grenzen. Das herrliche Abendmahl, das großartige Pferd, „die ungedruckten Werke" über Perspektive, Anatomie und Mechanik gaben Zeugnis von einem so großen Genie, wie es sich der Menschheit noch nie geoffenbart hatte. Luca Pacioli verstand und feierte den Künstler. Leonardo seinerseits wandte sich ganz dem Mathematiker zu und wurde, wie eine Bemerkung im Codice Atlantico erweist: „Ich lernte die Multiplikation der Wurzeln von Meister Luca", sozusagen sein Schüler.

Pacioli war damals gerade dabei, sein größtes Werk: „De divina proportione" in Gedanken durchzuarbeiten.

Er entdeckte in Leonardo durch einen glücklichen Zufall seinen idealen Mitarbeiter. Während Leonardo dem Frater das Werk „De ponderibus“, das dem Euklid zugeschrieben wird, zeigte, während er ihm die schwierigsten mathematischen Berechnungen verständlich machte, erklärte Luca dem Florentiner Künstler den Entwurf der „Divina proportio“, ein Buch, das das höchste Wissen über Arithmetik, Algebra und Geometrie offenbart und das vor allen Dingen die regelmäßigen Polyeder und deren Herleitung behandelt.

Meister Luca und Leonardo arbeiteten bis 1497 gemeinsam an diesem Buche. Welcher Teil ist ersterem, welcher letzterem zuzuschreiben? Leonardo hatte keinen direkten Einfluß auf die von Pacioli ausgesprochenen mathematischen Ideen gehabt; er hat nur mit seiner zu allen mathematischen Zeichnungen so „besonders geschickten linken Hand“ „die platonischen und mathematischen regelmäßigen und abhängigen Körper so wiedergegeben, daß ihn, was die Perspektive anbelangt, keiner darin übertreffen konnte“. Nur ein Zweifel kann aufsteigen; nicht über die Verzierungen, die schwerlich von Leonardo herrühren, sondern über die Porta Speziosa, an der die beiden Initialen MA-LV sowohl MAgister LV-ca als auch MAgister Leonardus Vincius bedeuten können. Und die letzte Auslegung könnte dann durch die Eigenart der Zeichnungen und den Versuch, neue ästhetische Harmonien herzustellen, gerechtfertigt werden.

Zu der Zeit, als sich die Beziehungen zwischen Leonardo und Pacioli immer herzlicher gestalteten, war letzterer schon ein berühmter Mathematiker, mehr ein Lehrender als ein Lernender. Leonardo war nur der zeichnerische Interpret der Ideen des Fraters, aber es wäre falsch, ihm jeden Einfluß auf alles, was nicht aus-

schließlich zur Mathematik, Geometrie und Algebra gehörte, abzusprechen.

Wenn die Anschauungen des Florentiners nicht immer genau mit denen des Meisters Luca übereinstimmten, so bestand zwischen beiden doch eine gewisse Verwandtschaft; denn es bildete sich unter ihnen eine Gemeinsamkeit der wissenschaftlichen Forschungen, die herrliche Früchte gezeitigt hätte, wäre sie von längerer Dauer gewesen. Fühlte sich Leonardo zu dem Mathematiker vom Borgo San Sepolcro hingezogen, als zu einem strengen Anhänger einer Lehre, die sich auf dem höchsten Gipfel der Wissenschaft befand, so fühlte sich der Frater, der Bewunderung für die Malerei und für die Wissenschaft hegte, die von Pier de'Franceschi, seinem Landsmanne, gepflegt, aber Ende des 15. Jahrhunderts bei der außergewöhnlichen Entwicklung der Zeichenkunst in den Hintergrund getreten war, seinerseits zu Leonardo hingezogen, als zu einem Manne, der jener Wissenschaft festere Grundlagen zu geben versuchte.

Beide glaubten, daß die höchste objektive Gewißheit in der Mathemaitk liege; aber Pacioli, damit zufrieden, die arithmetischen und geometrischen Formeln zu berechnen, versucht nicht, sie auf die wirkliche Welt zu übertragen; auch scheint er, bei Erwähnung der unbestimmten und unzerlegbaren Fragen über den Sitz des Lebensprinzips, der Möglichkeit, sie überhaupt näher erklären zu können, in gewisser Weise skeptisch gegenüber zu stehen. Leonardo dagegen ist bestrebt, die Gesetze der numerischen und linearischen Maße in alle Gebiete der Forschung einzuführen.

In dem Werk „Summa di aritmetica“ begnügt er sich damit, das herrliche Emporblühen der Zeichenkünste zu rühmen, was theoretisch von Alberti und Franceschi, praktisch von einer Menge Künstler, die plötzlich in Venedig,

Florenz, Perugia, Cortone, Mantua und Forli, wie Blumen im Frühling, emporgeschossen waren, veranschaulicht wurde. Im Buche „De divina proportione“ tritt er mit Eifer für die Oberherrschaft der Malerei über alle anderen Künste, besonders über die Musik, ein, eine augenscheinlich leonardische Auffassung. Plato und Aristoteles, Boezius und Isidorus von Sevilla, schreibt Meister Luca, berichten, daß die höchsten Wissenschaften Astronomie, Geometrie, Arithmetik und Musik seien; aber unsere Auffassung, wie einfältig und unzulänglich sie auch sein mag, veranlaßt uns, mit gleichem Recht die Malerei hinzuzufügen oder die Musik auszuschalten. Leonardo schrieb in seiner berühmten Verteidigung der Malerei gegenüber den freien Künsten: „da du die Musik unter die freien Künste eingereiht hast, so füge entweder diese noch hinzu, oder streiche jene aus“. „Ich glaube nicht“, sagt der Franziskaner bescheiden, „daß sich so viele Weise irren; aber für das, was sie sagen, ist meine Unwissenheit noch zu groß.“

In einer wertvollen Bemerkung des Luca Pacioli, nach Erwähnung des vollendeten Abendmahles und des so lange erwarteten Pferdes, heißt es von Leonardo: „daß er nicht müde werde, an dem Denkmal, das er fertig machen wolle, zu arbeiten, wobei er die physischen Gesetze anwende, die er schon in dem Buch von der Malerei und den Bewegungen des Menschen niedergelegt habe“.

Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, daß sich Leonardo nicht schon in den Jahren zwischen 1483—1499 mit ähnlichen Forschungen beschäftigt hat: wir haben beobachten können, wie das Studium der Architektur und der Kriegsbaukunst viel früher von ihm betrieben wurde und wie Bemerkungen über Hydraulik, Geologie und Astronomie schon lange vorher in seinen Handschriften

auftauchten. Wiederum scheint es nicht glaubhaft, daß sich Leonardo nach dieser Zeit nie mehr mit Perspektive und Maßverhältnissen, mit dynamischen und statischen Gesetzen beschäftigt haben sollte; in seinem Inneren entstanden auf diesem Gebiete immer neue und großartigere Ideen. Man muß indessen erwähnen, daß sich sein Hauptstudium, Ende des 15. Jahrhunderts, um die Trattati della Pittura und um die Meccanica drehte; erstere schon 1498 sehr weit vorgeschritten, letztere schon in den Jahren 1498—99 mit Eifer betrieben.

Die Malerei ist nach Leonardo eine Neuschöpfung der Natur und umschließt alle sichtbaren Formen. Eine Theorie der Malerei muß daher eine allgemeine Wissenschaft der sichtbaren Welt sein, die das menschliche Auge wahrnimmt. Die Grundlage dieser Wissenschaft ist das Studium der physiologischen Gesetze über das Auge, über dessen Beschaffenheit und Tätigkeit, das Studium der Linearperspektive, des Lichtes und des Schattens. Die darauffolgenden Kapitel sind: „Perspektive der Luft und der Farben; Verminderung der deutlichen Erkenntnis der Körper je nach der Entfernung; natürliche Größenverhältnisse der Glieder untereinander; von den äußeren Bewegungen, die sich den inneren Vorgängen anpassen; von dem lebenden Gegenstand, der sich bewegt; von der äußeren Beschaffenheit der Pflanzen, der Tiere und des Erdbodens." Die Werke vor Leonardo bestanden dagegen nur in trockenen, geometrischen Abhandlungen über die perspektivischen Gesetze, die auf einäugigem Sehvermögen beruhen. „Die Malerei", sagt Pier de'Franceschi, „schließt drei Hauptteile in sich ein: Zeichnung, Maßverhältnis und Kolorit. Unter Zeichnung verstehen wir Profil und Umriß des Gegenstandes; von Maßverhältnis sprechen wir, wenn diese Profile und Umrisse dem Raum ent-

sprechend eingeordnet sind; unter Kolorit verstehen wir die Farben, so wie sie sich uns zeigen: hell und dunkel, je nachdem sich das Licht ändert."

Die Wissenschaft der Mechanik ist ebenso allumfassend wie die der Malerei. „Jede Handlung", sagt Leonardo, „muß sich durch Bewegung kund tun." „Alles Leben beruht auf Bewegung." In der aristotelischen Mechanik ist die Bewegung der Übergang vom Stillstand zur Handlung; eine äußerliche Erklärung für das, was sich im Inneren des ruhenden Körpers vollzieht. Leonardo führte als erster in der modernen Wissenschaft den Begriff der dynamischen Energie ein, erklärte den Grund des Beharrungsvermögens und verstand es, die Lehrsätze über die Bewegung, über die schiefe Ebene und über vieles andere meisterhaft zu lösen.

Sabba da Castiglione bedauert die große Vielseitigkeit des Künstlers, indem er sagt: „Leonardo da Vinci, ein Mann von hervorragendem Geiste, bedeutendster Schüler des Verrocchio, Erfinder der großen, durch Lichteffekte plastisch hervortretenden Figuren, hat das Abendmahl in Santa Maria delle Grazie zu Mailand gemalt. Leider besitzen wir von ihm auf dem Gebiete der Malerei, auf dem er gewiß als ein neuer Apelles Großes geschaffen hätte, außer diesem göttlichen, in der ganzen Welt bekannten und berühmten Bilde wenig andere Werke; denn er widmet seine ganze Kraft und Zeit der Geometrie, Architektur und Anatomie".

Auch äußere Unruhen hinderten Leonardo, sich eingehend der Malerei zu widmen. Als 1499 das Heer Ludwigs XII. in die Lombardei kam, war Lodovico il Moro — fest entschlossen, sich der Türken gegen Venedig und der Deutschen und Schweizer gegen Frankreich zu bedienen — bereit, den Eindringlingen entgegenzutreten. Aber gerade in

jenem Augenblick waren Schweizer und Deutsche in einen gegenseitigen Kampf verwickelt. Moro zog sich am 2. September desselben Jahres nach Innsbruck zurück, von wo aus er Vorkehrungen zu seiner eigenen Verteidigung traf, denen aber die rechte Kraft fehlte. Unterdessen vertraute er die Kriegsführung Galeazzo Sanseverino an, die Oberaufsicht über Mailand Bernardino da Corte. In weniger als 20 Tagen, ohne einen Tropfen Blut zu vergießen, kam das lombardische Herzogtum in die Gewalt des Königs von Frankreich, und am 6. Oktober bemächtigten sich die Franzosen, durch den Verrat des Schloßhauptmannes, der Hauptstadt.

Ludwig XII. kam wenige Tage später in die Kirche delle Grazie, sah das herrliche Abendmahl, wandte sich an die Edelleute seines Gefolges und soll, wie es heißt, gefragt haben, ob man das Bild, ohne es zu zerstören, nicht mit der ganzen Wand nach Frankreich schaffen könne, „ohne dabei die Kosten zu bedenken, die der Transport verursachen würde." „Da dies aber nicht anging, so konnte der Wunsch Seiner Majestät nicht erfüllt werden, und das Bild verblieb den Mailändern." (Vasari.) Außerdem wissen wir aus einem Briefe des Kardinals von Rouen an den Herzog Ercole di Ferrara, daß das große Pferd keinen weniger starken Eindruck auf den König gemacht haben soll, „dieses edle und kunstvolle Werk", das Sabba da Castiglione kurze Zeit darauf „den Gascogner Schützen als Schießscheibe" dienen sah.

Statthalter Ludwigs XII. war damals Gian Giacomo Trivulzio, ein wütender Feind der Sforza; Fiskusadvokat war Gerolamo Morone, ein Mann von edlem lombardischen Charakter. Letzterer schrieb: „Im November 1499, nachdem der König Mailand verlassen hatte und die Hofleute des Moro wieder Mut faßten, bewarben sich diejenigen, die vom Sforza die größten Wohltaten er-

fahren hatten, bei den Franzosen um Ämter. Ich werde mein Möglichstes tun, vielen zu nützen und keinem zu schaden. Und sollte ich trotzdem jemandem Schaden zufügen müssen, so werde ich versuchen, ihm weniger zu schaden, als es irgend ein anderer an meinem Platze getan hätte, und ich werde so handeln, daß der Geschädigte selbst mich als Wohltäter betrachtet." Aber gegen Ende desselben Monats mußten die guten Vorsätze des Morone der Verwegenheit der Franzosen weichen. „Jetzt bedauern sie den Sforza alle," schrieb er; „das Abtreten von Cremona und Gera an der Adda an die Venezianer ist ein unrechtmäßiger Raub am Herzogtum. Der Statthalter Trivulzio läßt dem Zorne der Vertriebenen freien Lauf, schädigt die ghibellinischen Edelleute und denkt nicht an diejenigen, die ihm zu seinem Siege verholfen haben. Das Volk fühlt sich enttäuscht, da sich die ihm gemachten Hoffnungen nicht erfüllen; Wollust und Gewalttätigkeit der französischen Soldaten sind grenzenlos; die Notwendigkeit, sie in die Privathäuser aufnehmen zu müssen, ist schlimmer als alle Tyrannei!"

In dieser unsicheren Lage war der Wunsch eines jeden, sein eigenes Gut und Leben in Sicherheit zu bringen. Leonardo beauftragte Giovan Battista di Goro, mit einem am 14. Dezember 1499 ausgestellten Wechsel die Summe von 600 Dukaten in das Spedale di Santa Maria Nuova zu Florenz zu bringen, und mitten im Winter begab er sich, zusammen mit seinem Freunde Pacioli und dem getreuen Salai, auf den Weg nach Venedig. Er hoffte, daß der Herzog von Mailand sein verlorenes Besitztum schnell wiedererlangen würde, so daß die großen Werke der Malerei, Skulptur, Architektur und der Wissenschaft, die er begonnen hatte, zu Ende gebracht werden konnten.



Wanderjahre

1500—1519

Sechstes Kapitel.

Die gütige Natur sorgt dafür, daß du in der ganzen Welt immer etwas zu lernen findest.
Ash. I 31 v.

Leonardo und Luca Pacioli, die sich zusammen nach Venedig begaben, hielten sich noch kurze Zeit in Mantua auf, wo sie mit ausgesuchter Höflichkeit von Isabella Gonzaga, einer großen Verehrerin geistreicher Männer, aufgenommen wurden. Sicherlich sprachen sie von den jüngsten Unternehmungen Frankreichs und von der Malerei, dem Lieblingsthema der Markgräfin. Leonardo machte eiligst von der gastfreundlichen Fürstin eine Porträtzeichnung in Kohle und versprach, diese Skizze später mit mehr Ruhe farbig auszuführen. Dann setzte er die Reise mit seinem Freunde, dem Mathematiker, fort.

Da der Meister die Gewißheit hatte, nur kurze Zeit in Venedig zu bleiben, so wies er alle gesellschaftlichen Verbindlichkeiten, die ihm Zeit gekostet hätten, zurück. Er erfuhr, daß Moro, der die Schweizer für seine Sache gewonnen hatte, im Begriff war, nach der Lombardei

zu gehen, um die eben verlorene Herrschaft wiederzuerlangen.

In der Zeit unfreiwilligen Wartens widmete sich Leonardo aller Wahrscheinlichkeit nach den mathematischen Studien, zusammen mit Pacioli, der in Venedig viele alte Bekannte wiederfand. Er befreundete sich eng mit Stefano Ghisi, der in der Pfarre Santi Apostoli wohnte: „canonico del dicto Regno, quondam familiar del clarissimo cardinale Grimani;“ er machte eine Zeichnung eines Edelmannes inmitten allegorischer Figuren mit der Unterschrift: „Messer Antonio Grimani aus Venedig, Begleiter des Antonio Maria,“ — der berühmte Doge, der 1499 bei Lepanto umkam — und schrieb die Worte: „Antonio de' Risi ist in der Gerichtsversammlung.“

Aber Leonardo, der mehr denn je nach Einsamkeit verlangte, ging an die malerische Küste des Adriatischen Meeres. „Die Flut,“ so bemerkt er, „hat in Venedig zwei Strömungen“. Er beobachtete auch, daß die Steine auf dem Festlande voller Muscheln waren, ein sicheres Zeichen dafür, daß die Meeresküste sich langsam und stetig zu festem Erdboden gestaltet hat. Ist das nicht dieselbe Beobachtung, die er an den Ufern des Po machte? „Wie der Po in kurzer Zeit das ‚Mare Adriano‘ austrocknet,“ zeichnet er in seinen Bemerkungen auf, „ebenso trocknet er große Teile der Lombardei aus“. Wo jetzt Erde ist, war in früheren Zeiten Meer, und wo jetzt Meer ist, wird wohl in künftigen Tagen Erde sein! —

Am 4. Februar 1500 zog Lodovico triumphierend in Mailand ein. Das war der Anfang der Wiederherstellung jener alten, schon so viel verwünschten, jetzt so heiß ersehnten Macht. Aber Leonardo und Pacioli gingen nicht von Venedig fort. Die Ungewißheit über den Er-

folg des Krieges war groß, und jeden Augenblick erwartete man einen feindlichen Angriff der Franzosen.

Am 13. März traf Leonardo in Venedig einen alten Freund des Mailänder Hofes, den Holzschnitzer und Instrumentenmacher Lorenzo Gusnasco aus Pavia. Dieser schrieb an Isabella von Mantua: „Leonardo da Vinci ist in Venedig; er hat mir ein Bild Eurer Hoheit gezeigt, daß Euch sehr ähnlich und so gut gemacht ist, wie man es nicht besser machen kann.“

Im April kamen 10000 Schweizer unter dem Oberbefehl des Generals La Trémouille nach Italien, um die Lage der Franzosen in der Lombardei wieder zu heben. Man sah mit Angst dem Ausgang einer Schlacht entgegen, und so standen sich am 10. desselben Monats die Heere Ludwigs XII. und Lodovicos bei Novara gegenüber. Aber die Schweizer des Moro, die unter tausend Vorwänden und unverzüglich den fälligen Sold forderten, verrieten den Herzog, und er, der in der Flucht Rettung suchte, wurde unterwegs erkannt und gefangen genommen. Überall herrschte Schrecken, alles floh, die Franzosen stürzten sich voller Raubbegierde auf Mailand, das sich nach anfänglichem Widerstande ergab und in dessen Mauern das Blutvergießen und die Verwirrung von neuem begannen.

Diese Nachrichten gelangten nur bruchweise und wirr nach Venedig. Leonardo, ganz mutlos, zeichnet sie unter allen andern Bemerkungen auf und schließt ganz verzweifelte Betrachtungen daran. „Die obere Saletta für die Apostel. Das Federmesser ist der notwendige Begleiter des Zeichenstiftes; eins kann ohne das andere nicht bestehen. Gebäude von Bramante. Der Schloßhauptmann ist gefangen genommen. Der Visconti ist fortgeschleppt worden und sein Sohn getötet. Dem

Gian della Rosa sind die Gelder eingezogen worden; Borgonzio begann, wollte aber nicht, daher floh ihn das Glück. Der Herzog verlor den Staat, Hab und Gut und Freiheit, und nichts, was er begonnen hatte, konnte für ihn vollendet werden."

Auf wessen Seite sollten sie sich nun stellen? Die Ereignisse hatten schon die Antwort darauf gegeben. Leonardo und Pacioli machten sich auf den Weg nach Florenz.

Leonardo gehört zu jenen Charakteren, denen man in der Renaissance so häufig begegnet, die in dem einzelnen Menschen sein Schicksal gegeben sehen und die sagen, daß sich dieses Schicksal, unabhängig von jeder ethischen und sozialen Betrachtung, erfüllen muß. Für wissenschaftliche Forschungen wie geschaffen, mit allen Gaben eines Gelehrten ausgestattet, hatte er, vereint mit Perugino, Credi, Verrocchio und Botticelli den fruchtbaren Weg der Praxis eingeschlagen, um sich dann, abgesondert von den andern, in die Wissenschaft zu vertiefen; die Not des Lebens und die Strömung der Zeit hatten ihn veranlaßt, sich für einen Augenblick der Kunst wieder zuzuwenden; aber sein innerer Drang trieb ihn dann immer wieder zu theoretischen und abstrakten Forschungen zurück. Dieser stets wiederkehrende Wechsel zerstörte sein Werk und untergrub seine Fähigkeiten.

Der Wunsch nach Wissen, der in Florenz aus dem Kampf ums Dasein und aus der Notwendigkeit, zu schaffen, hervorging, den in der ersten Zeit in Mailand die Unzufriedenheit der ehrgeizigen und unternehmungslustigen Fürsten noch anspornte, wurde in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts vollkommen befriedigt. Leonardo, der den Pinsel seinen Schülern überließ, hatte viel über die Wissenschaft nachgedacht und dann mit Luca Pacioli,

Fazio Cardano, Pietro Monti, Giacomo Andrea di Ferrara und den Brüdern Marliani darüber gesprochen. Die Studien über Malerei, Architektur und Kriegsbaukunst hatten ihn zuerst mit der Schwierigkeit der abstrakten Forschung vertraut gemacht. So überschritt er bald alle Grenzen und bestieg kühn die höchsten Gipfel der Wissenschaft: er beschäftigte sich vorzugsweise mit Philosophie, Anatomie, Mechanik und Hydraulik.

Das karge Wissen, das sich Leonardo zu Anfang in der Scuola d'Abbaco und später in der Werkstatt des Verrocchio erworben hatte, wurde für ihn mehr zum Vorteil als zum Nachteil: er hatte nicht erst kritisch an das Wissen jener Zeit heranzugehen, sondern konnte sich kühn als einsamer Forscher einsamen Forschungen hingeben; und als er das Resultat seiner Studien mit den Ideen derjenigen verglich, die ihn umgaben, bemerkte er, daß die Wahrheit auf seiner Seite war. „Da ich nichts Schönes oder Wertvolles erwählen kann, was nicht andere, die vor mir lebten, schon als nützlich und notwendig erkannt haben, so werde ich es wie jener Arme machen, der als letzter auf dem Jahrmarkt erscheint und der, da er nichts anderes kaufen kann, alle die Dinge nimmt, die die anderen übrig gelassen haben, da sie ihnen nicht nützlich erschienen. Ich werde diese verachtete und verschmähte Ware, die so viele Käufer übrig gelassen haben, auf meine schwachen Schultern laden und werde mit ihr nicht in die großen Städte gehen, wohl aber in die armen Ortschaften, und dort werde ich mein Hab und Gut feilbieten und werde den Lohn dafür ernten, den die verteilten Sachen wert sind."

Der Wunsch, die Natur und ihre Kräfte zu erforschen, ließ in seinem Hirn den Gedanken an die Trattati entstehen, an jenes Buch, in dem er die Ideen niederlegen

wollte, die auf dem neuen Wege, den er einschlug, in ihm erwacht waren. Er betrieb eifrigst das Studium der lateinischen und italienischen Sprache, las einige wenige große Werke aus dem Altertum und dem Mittelalter und begann seine „Teorica della pittura" und seine „Meccanica" zusammenzustellen und zu ordnen.

Der Humanismus ging von einer blinden Knechtschaft zu den Grundsätzen der Antike über; Leonardo dagegen bewegte sich auf der festen Grundlage der Natur, der Mutter aller Kunst und Wissenschaft. „Viele glauben, mich mit ihren unzulänglichen Gründen mit Recht verurteilen zu können, indem sie sagen, daß sich meine Beweise gegen die Autorität einiger ehrwürdiger Männer richten." Leonardos Antwort darauf ist folgende: „Obwohl ich nicht wie sie stets die Autoren anzuführen weiß, so scheint es mir besser und angebrachter zu sein, wenn man von den Erfahrungen spricht, von denen ihre Lehrer lernten, genau so wie ich." — „Sie sagen, ich sei in der Wissenschaft nicht bewandert genug, um das klar genug darstellen zu können, was ich zu behandeln beabsichtige. Doch scheinen jene nicht zu wissen, daß das, was ich lehre, mehr auf Erfahrung beruht, als auf dem, was mich die Bücher lehren konnten; denn die Erfahrung war die Lehrmeisterin aller derjenigen, die gute Werke geschaffen haben, und so nehme auch ich mir nur sie zur Meisterin, und stets werde ich wieder auf sie zurückgehen."

Ebenso viel Gegner wie unter den Humanisten fand Leonardo unter den Schwarzkünstlern, deren in damaliger Zeit unzählige in Mailand lebten. Leonardo ließ die Alchemie nur insoweit gelten, als sie die „einfachen Naturprodukte hervorbringt, eine Tat, die von der Natur

nicht geleistet werden kann, da ihr die organischen Instrumente fehlen, die das erzeugen, was der Mensch mit seinen Händen schafft". Aber Geisterbeschwörung, Physiognomik, Wahrsagen und Sterndeuterei finden keine Gnade vor seinen Augen. „Verzeiht denen, die in ihrer Dummheit davon leben." Wer Wunder tun will, muß seine eigenen Wünsche auf die geduldige Forschung der Dinge beschränken; „und diejenigen, die in einem Tage reich werden wollen, leben lange in größter Armut. So geht es den Alchimisten immer, und es wird ihnen weiter so gehen, so lange sie Gold und Silber herstellen wollen, ebenso den „ingegneri", die wollen, daß das tote Wasser durch fortgesetzte Bewegung sich selbst Leben gebe." — „Solche Hirngespinste," fährt Leonardo fort, und man meint, einen Modernen sprechen zu hören, „beruhen auf keiner wissenschaftlichen Grundlage". — „Und die Geisterbeschwörung ist wie eine vom Wind hin und her gewehte Fahne, oder besser gesagt, wie ein Banner, das die dumme Menge anführt. Immer wieder schreiben sie dicke Bücher, in denen sie sagen, daß Geister handeln, daß sie ohne Zunge und ohne die andern organischen Werkzeuge, die doch zum Sprechen notwendig sind, reden, daß sie schwere Lasten tragen, daß sie es stürmen und regnen lassen, und daß sie die Menschen in Katzen, Wölfe und andere Tiere verwandeln, obgleich doch die zuerst zu Tieren werden, die an so etwas glauben. O, ihr Mathematiker, bringt Licht in dieses Dunkel!" — „Die falsche Physiognomik und die Wahrsagerei," fährt Leonardo fort, „erwähne ich gar nicht weiter, denn in ihnen ist keine Wahrheit;" und jedesmal, wenn er die Astrologie berührt, fügt er eiligst hinzu: „die mathematische Astrologie und nicht die trügerische Sterndeuterei".

In Mailand hatten sich die Gedanken von einer

Naturwissenschaft, die sich auf der Erfahrung aufbaut und die in der Mathematik gipfelt, abgewandt. Mit Leonardo da Vinci wurden diese humanistischen Ideen wieder auf die richtigen Bahnen geleitet. Aber der unvorhergesehene Sturz des Moro schnitt alle weiteren Pläne ab. Es scheint, als habe der Künstler in dem Kampfe gegen sein Jahrhundert, das nicht Gedanken, sondern Werke verlangte, gesiegt. In seiner stillen Mailänder Wohnung hatte er den Pinsel endlich seinen Schülern überlassen und nahm sich zum trautesten Gefährten den Stift und das Federmesser. Aber der plötzliche Sturm der Ereignisse, der die „Saletta di sopra" und die Gebäude Bramantes zerstört hatte, durch den Andrea da Ferrara gefangen genommen, der Visconti verfolgt und sein Sohn getötet wurde, der dem Astrologen Giovanni da Rosate die Frucht jahrelanger Tätigkeit entriß, der den Borgonzio Botta, den Verwalter der herzoglichen Einnahmen, ins Elend brachte und dem Herzog „Staat, Gut und Freiheit" raubte, dieser Sturm der Ereignisse nahm Leonardo die Ruhe, die großen Werke der Kunst und Wissenschaft auszuführen, die sein Geist schon lange gestaltet hatte. „Und so wurde keines seiner Werke vollendet."

Seelisch gebrochen kam Leonardo nach Florenz. Die Republik war in den Krieg gegen Pisa verwickelt und von dem Wunsche beseelt, ihr eigenes Schicksal mit dem gleichfalls unsicheren der andern italienischen Staaten in Einklang zu bringen. Allmählich erstarb die innere Freiheit, und nach und nach fielen ihre großen Söhne, die Weltherrscher auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft, wie Blätter im Herbst zur Erde nieder. Leonardo kam daher mehr mit Trauer als mit Freude in die alte Stadt und zu seinen alten Freunden zurück; es war ihm,

als käme er wie vor zwanzig Jahren und wäre wieder nur ein Fremder, Unbekannter.

Doch er wurde weit besser aufgenommen, als er es sich hatte träumen lassen. Piero di Cosimo und Bartolommeo da San Marco kamen ihm als dem großen Meister entgegen. Leonardo schloß neue Freundschaften und überraschte alle, an die er sich wandte, durch sein Wissen. Er erwähnt Antonio da San Gallo, den Goldschmied Michelangelo Viviano, Andrea Contucci di Monte a San Savino, Giovanni del Sodo, Lattanzio Tedaldi und Antonio Covoni.

Alle erwarteten in ihm den Maler zu sehen, gewahrten indessen zu ihrem großen Erstaunen, es mit einem Gelehrten zu tun zu haben. Pandolfini lieh ihm „ein Buch", Meister Paolo Imfermieri ein anderes, Lorenzo, Sohn des Piero de Medici eine „Grammatik"; er selbst erwähnt jetzt oft die „Bibliotheken von San Spirito und San Morco", in die er sich, wie einst in die Bibliothek von Pavia, zurückzog.

Schon am 24. April 1500 war Leonardo in Florenz und erhob von der Kasse von Santa Maria Nuova 50 Dukaten von den 600, die er dort hatte niederlegen lassen. So sah er sich genötigt, sich nach einem Verdienst umzusehen, und er hatte auch nicht weit danach zu suchen.

„Die Frati de' Servi," erzählt Vasari, hatten Filippino die Arbeit an dem Bild des Hauptaltars der Annunziata übertragen. Als dies Leonardo hörte, äußerte er, daß er auch gern etwas Ähnliches machen würde. Darauf verzichtete Filippino, liebenswürdig wie er war, auf den Auftrag, und die Frati nahmen nun Leonardo in ihr Haus und sorgten für ihn und die Seinen." Filippino Lippi hatte sowohl in der Kapelle des heiligen Bernhard im Palast der Signoria als auch im Kloster

von San Donato in Scopeto an Leonardos Stelle die begonnenen Arbeiten vollendet; so leistete er ihm jetzt mit Vergnügen diesen Gegendienst.

Von dem Kloster der Annunziata aus machte Leonardo, wie es aus seinen und seiner Schüler Büchern hervorgeht, Ausflüge in die Umgegend von Florenz, um dort wieder aufzuleben. Sicherlich traf er mit seinem Vater zusammen, dem er immer wohlgesinnt war, trotz der ersten Mißverständnisse in seiner Jugend, und trotzdem ihn der Vater, der für seine zahlreiche Familie zu sorgen hatte, nie als seinen legitimen Sohn anerkennen wollte. Ebenso hegte er wohl den Wunsch, den Bruder seiner ersten Stiefmutter, Alessandro Amadori wiederzusehen, der damals Domherr in Fiesole war. In einer Bemerkung schreibt er tatsächlich scherzend: „Ob der Frater Alessandro Amadori am Leben ist oder nicht.“ Außer unbekannten Männern erwähnt Leonardo auch Baldassare Peruzzi, der mit Zeichenarbeiten beschäftigt war, — „Buch mit weißen Blättern zum Zeichnen“ —, spricht verschiedene Male von einer „tabella di Marzocco“, hat großes Interesse an dem Schicksal des langen und unglücklichen Krieges gegen Pisa und sucht eine topographische Karte der Stadt zu bekommen. — „Der Plan von Pisa, den der Buchbinder Giorgio hat.“ — Am 11. August ist Leonardo mit Angelo del Tovaglia zusammen und entwirft eine Zeichnung für eine Villa, die Isabella in ihrer Vaterstadt erbaut haben wollte. „Der berühmte Leonardo sagt,“ so schrieb ein Berichterstatter, „daß man, wenn man etwas Vollendetes leisten wolle, mit dem man Eure Hochheit zufriedenstellen könnte, auch die hiesige Lage dazu haben müßte. Ich habe die Zeichnung weder koloriert, noch habe ich die gärtnerischen Anlagen, die Sträucher, Zypressen und Lorbeerbäume, wie man sie

hier hat, andeuten lassen, denn sie erschienen mir nicht wichtig. Sollten Eure Hoheit sie trotzdem verlangen, so ist Leonardo gern bereit, sie hinzuzufügen."

Bei dem wieder aufgenommenen Verkehr und der vielseitigen Beschäftigung vergaß Leonardo seine Verpflichtungen gegen die Frati der Annunziata. „Er ließ sie lange warten," sagt Vasari, „und brachte schließlich doch nichts zustande." In Wahrheit aber verhielt es sich folgendermaßen: zunächst hielt Leonardo Umschau, wohin er sich wenden sollte. Er erhoffte nichts von jener Republik, die im Innern an einer schwierigen Verwaltung krankte und die nach außen hin in einen unedlen und unheilvollen Krieg verwickelt war; dann aber nahmen ihm die wissenschaftlichen Studien viel Zeit fort. Einmal wollte er wissen, wie sich das Naturschauspiel von Ebbe und Flut in einem Binnenmeere, zum Beispiel in dem Kaspischen Meere vollziehe, und er schrieb darüber: „Schreibe dem Türken Bartolommeo von der Ebbe und Flut des Pontischen Meeres und frage ihn, was er von derselben Erscheinung beim Kaspischen Meere hält." Ein anderes Mal wendet er sich an das Haus Portinari, das damals ausgedehnte Handelsbeziehungen zu Europa hatte, um bei Benedetto Näheres über die Sitten in Flandern zu erfahren. „Frage Benedetto Portinari, wie sie in Flandern auf dem Eise laufen." Dann wieder schrieb er, anschließend an die mathematischen Studien mit Pacioli: „Lerne bei Meister Luca die Multiplikation der Wurzeln;" und an anderer Stelle sagt er: „Laß dir vom Meister d'Abbaco die Quadratur des Zirkels zeigen."

Über zwei Ideen, die ihn damals sehr beschäftigten, sprach Leonardo mit seinen Freunden und Bekannten. Die erste betraf seine Lieblingsforschungen über den

Arno, die zweite betraf die Höherlegung des Baptisteriums, die er den Florentiner Bürgern vorschlug. „Von der Mauer des Arno della Giustizia bis zum Quai des Arno di Sardegna, wo die Mühlen stehen, sind es," wie Leonardo unter einigen Zeichnungen und Modellen ausrechnet: „7400 Ellen, das sind zwei Meilen und 1400 Ellen, von da an ist der Arno 5500 Ellen lang. Das Wasser, das pyramidenförmig in senkrechter Linie auf eine vollständig ebene Fläche herniederfällt, springt wieder in die Höhe und endigt oberhalb der Basis dieser Pyramide in einer Spitze, dann durchschneidet es sich und fällt außen wieder hernieder." — „Unter diesen Modellen," erzählt Vasari, „befand sich eine Zeichnung, durch die er den bedeutenden Männern, die damals in Florenz lebten, klar machen wollte, wie er das Baptisterium höherlegen und unterhalb Treppen anbringen lassen wollte, indes ohne es zu zerstören. Und er wußte sie so zu überzeugen, daß sie an die Ausführung dieses Planes glaubten, obgleich jeder, sobald er fortgegangen war, genau wußte, daß ein solches Unterfangen unmöglich war." Luca Fancelli hatte kurze Zeit vorher Zeichnungen zur Kanalisierung des Arno gemacht, und Aristotile Fioravanti einen Turm in Bologna erbaut, der von einer Stelle auf die andere gebracht wurde.

Es begann sich allmählich die Ansicht zu verbreiten, daß Leonardo imstande sei, die Ursachen von Naturerscheinungen zu bestimmen. Das Oberhaupt der Kaufmannszunft beauftragte Leonardo Ende 1500, gemeinsam mit andern Architekten seine Meinung über den Grund des Einsturzes des Monte di San Salvatore dell' Osservanza, heute San Francesco genannt, abzugeben. Seine Antwort, verglichen mit den Schreiben von Simone del Caprino, Giuliano da San Gallo, Jacopo del Pallai-

uolo, Filippo Legnaiuolo und Giunta zeigt, wie groß sein Wissen auf dem Gebiete der Erdbewegungen war. Im Gegensatz zu den andern Männern hatte sich der Künstler und Gelehrte an den gefährdeten Ort begeben, hatte die Beschaffenheit des Bodens und der umliegenden Landstriche untersucht und hatte von allem eine sehr verständige Zeichnung gemacht, die heute wahrscheinlich verloren gegangen ist. Die Ursache des Erdrutsches lag, nach Leonardo, in der natürlichen Veränderung der Erdschichten, aus denen der Berg bestand, die hervorgerufen war durch die Arbeiten, die man dort vorgenommen hatte, und durch das fortwährende Eindringen des Wassers.

Die Mönche der Annunziata baten nun Leonardo, sein Versprechen zu halten und den Verpflichtungen betreffs des Bildes am Hauptaltar nachzukommen. Im April 1501 war der Karton dazu schon nahezu vollendet.

Am 27. März schrieb Isabella Gonzaga an einen vornehmen Karmelitermönch, der zur Fastenzeit im Dome predigte, folgenden Brief: „Wenn der florentinische Maler Leonardo noch in Florenz wohnt, so bitte ich Eure Heiligkeit, sich zu erkundigen, was er dort für ein Leben führt, das heißt, ob er, wie mir gesagt wurde, irgend eine Arbeit angefangen hat, und was dies für eine Art Arbeit sei. Und wenn Ihr glaubt, daß er einige Zeit dort bleiben wird, so erforscht bitte, ob er es übernehmen würde, ein Bild für mich zu machen, zu dem er, wenn er damit einverstanden, Stoff und Zeit ganz nach seinem Belieben wählen könnte. Aber sollte er dazu keine Neigung verspüren, so versucht wenigstens, ihn dazu zu bewegen, ein kleines Bild der Madonna zu malen, so fromm und hold, wie es in seiner Natur liegt. Ferner bittet ihn, eine andere Skizze meines Porträts

zu schicken, da mein Gemahl die erste, die der Maler mir hiergelassen hatte, verschenkt hat."

Am 3. April 1501 beantwortet der Geistliche diesen wichtigen Brief wie folgt: „Heute erhielt ich das Schreiben Eurer Gnaden und werde Euren Auftrag schnell und geschickt erledigen. Jedoch scheint mir das Leben Leonardos verschiedenartig und unbestimmt zu sein, als ob er in den Tag hineinlebe. Er hat mir, seit er in Florenz ist, eine Skizze für einen Karton gemacht. Diese stellt einen Christusknaben dar, von ungefähr einem Jahre, der den Armen der Mutter fast entgleitet, um ein Lämmchen zu umfassen, das er zu erdrücken scheint. Die Mutter ist im Begriff, sich von dem Schoße der heiligen Anna zu erheben, um das Kind von dem Lämmchen, dem Opfertier, das die Leidenszeit bedeutet, fortzuziehen. Die heilige Anna will die Tochter daran hindern, das Kind von dem Lamm zu entfernen, denn sie stellt vielleicht die Kirche dar, die die Leidenszeit Christi nicht missen möchte. Diese Figuren sind in natürlicher Größe, aber nur auf einen kleinen Karton gezeichnet, denn alle drei sitzen oder beugen sich nach vorn, die eine steht hinter der andern etwas nach links zurück. Diese Skizze ist jedoch noch nicht vollendet. Etwas Anderes hat er nicht gemacht, außer daß er bei den Bildern seiner Schüler ab und zu selbst Hand anlegt. Er opfert der Geometrie viel Zeit und ist dem Pinsel gegenüber sehr ungeduldig."

Vasari, zu dessen Lebzeiten die Tradition der Ereignisse noch frisch war, erzählt, es sei, als der wunderbare Karton kaum vollendet war, in dem Zimmer zwei Tage lang ein Kommen und Gehen von Männern und Frauen, von alt und jung gewesen, als ob sie zu einem Kirchenfeste wallfahrteten, nur um das Wunderwerk Leonardos zu sehen, das die Bevölkerung in Erstaunen setzte.

Ein minderwertiger Dichter, Gerolamo Casio, schrieb damals ein Sonett, in dem es hieß: „...... für die heilige Anna, von Leonardo gemalt, die Maria festhält, die ihrerseits wiederum nicht leiden will, daß das Kind zu einem Lämmchen heruntersteige."

Der Karton zu dem Gemälde, das heute zu den schönsten Bildern des Louvre zählt, wurde von Leonardo selbst zuerst nach Mailand gebracht, von wo alle Kopien der lombardischen Maler herrühren, und dann in seinen letzten Lebensjahren nach Frankreich, wo es von Franz I. erworben wurde. Der Künstler hegte stets den Wunsch, den Karton endlich in einem Gemälde weiter auszuführen, aber er arbeitete nie mehr daran, „wie er es mit all seinen Werken machte"!

Eine Skizze der Nationalgalerie zu London zeigt die erste Idee des berühmten Kartons. Die heilige Anna hält auf dem rechten Knie Maria; die Höhe der beiden Köpfe ist gleich. Das Kind, in den Armen der Mutter, drängt nach der linken Seite, als ob es den kleinen Johannes, der leicht gebeugt vor ihm steht, segnen wolle. In der Accademia in Venedig ist eine zweite Zeichnung, gleichsam ein Übergang zu der endgültigen Idee: die Madonna ist in leichter, anmutiger Stellung gezeichnet, der kleine Johannes hält ein Lämmchen. In dem Bild im Louvre haben Anmut und Harmonie ihren Höhepunkt erreicht. Die Figurengruppe bildet ein Dreieck, eine Stellung, die später Raffael so sehr liebte. Ein Zug von Liebe geht von dem lächelnden Antlitz der heiligen Anna auf die Madonna über und von dieser auf das Kind, das sich zur Mutter zurückwendet und mit kindlicher Bewegung das Lämmchen beim Ohr zerrt. „In dem ganzen Vorgang," sagt Müntz, „hat Leonardo jene Macht bekundet, die uns sein ungeheures Wissen als



HEILIGE ANNA SELBDRITT

(Louvre, Paris)

Maler vergessen läßt, um sich uns nur als Dichter zu offenbaren, der heitere, lachende Gedanken in uns erwecken will. Kein Künstler hat seinen scheinbar so anmutigen und graziösen Kompositionen so viel ernstes Studium zugrunde gelegt, wie er. Die Gemälde Leonardos sind die einzigen, gegen die die Kritik nichts zu sagen vermag."

Aber Leonardo sehnte sich mit aller Gewalt nach einem Gesichtskreis, der weiter war als der, den ihm eine erschöpfte Republik bieten konnte; sein Leben war bis dahin „verschiedenartig und unbestimmt gewesen; er hatte in den Tag hineingelebt". Auch sehnte er sich nach einer weiteren Sphäre, als sie ihm die Malerei bieten konnte; daher opferte „er der Geometrie seine ganze Arbeitszeit und war dem Pinsel gegenüber sehr ungeduldig."

Niemand verließ damals sein Arbeitszimmer ohne ein Gefühl tiefer Trauer.

Der Frate da Nuvolaria schrieb am 4. April 1501 an Isabella Gonzaga, nachdem er Leonardo den Auftrag, den ihm die Markgräfin am 27. März gegeben, mitgeteilt hatte: „In dieser Karwoche hörte ich von Salai, dem Schüler des Künstlers, und von dessen anderen Freunden von Leonardos Absichten sprechen, und um mich selbst davon zu überzeugen, brachten sie mich am Mittwoch zu ihm.

Im allgemeinen haben ihn seine mathematischen Experimente derart vom Malen abgezogen, daß er den Pinsel nicht mehr leiden mag. Zuerst gab ich ihm deutlich die Meinung Eurer Gnaden zu verstehen, und da ich ihn sehr geneigt fand dem Wunsche Eurer Gnaden nachzukommen, sagte ich ihm alles offen, und wir kamen zu folgendem Entschlusse: wenn er sich von Seiner Majestät dem

Könige von Frankreich ohne Ungnade lossagen kann — was er schon in längstens einem Monat hofft getan zu haben — dann wird er Euer Gnaden so schnell wie nur irgend möglich zu Diensten stehen. Und wenn er erst ein kleines Bild abgeliefert haben wird, das er für Robertet, einen Günstling des Königs von Frankreich, macht, dann wird er sofort das Porträt malen und es Eurer Gnaden schicken. Ich werde zwei meiner Leute bei ihm zurücklassen, die ihn stets anfeuern sollen.

Das Bild, das er malt, stellt eine Madonna dar, die dasitzt, als ob sie eine Spindel aufwickeln wolle; und das Kind, mit den Füßen in dem Körbchen, in dem die Spindeln liegen, hat den Haspel genommen und betrachtet genau die vier Strahlen, die ein Kreuz bilden, und es lächelt, als ob es jenes Kreuz begehrt, und hält es ganz fest, und will es der Mutter nicht geben, die es ihm entreißen will.

Das ist alles, was ich bei ihm habe ausrichten können."

Der große Eindruck, den das Abendmahl und die Reiterstatue auf Ludwig XII. und dessen Umgebung gemacht hatte, war nicht ohne Folgen geblieben. Robertet, der vielleicht mit Hilfe des französischen Gesandten erfahren hatte, daß Leonardo sich in Florenz aufhielt, hatte ihn beauftragt, ein kleines Heiligenbild zu malen, an dem Leonardo also im April 1501 arbeitete.

Aber der Karton der heiligen Anna, die Zeichnung für Robertet, die Versprechung für Isabella blieben Karton, Zeichnung und Versprechen. Der Hang zu den wissenschaftlichen Forschungen war jetzt so tief eingewurzelt, daß die Kunstwerke dazu verdammt sind, Entwurf, Idee und Versprechen zu bleiben.

Ein junger Gelehrter, Giovanni di Amerigo Benci, von dem in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz eine Verwahrungsurkunde für den „Magistrat und seine verehrungswürdigen Kollegen" aufbewahrt wird, ebenso wie ein Werk von Giordano Ruso Calabro mit handschriftlichen Bemerkungen Bencis, war zu jener Zeit eng mit Leonardo befreundet. Dieser schreibt: „Meine Erdkarte hat Giovanni Benci". „Erdkarte von Giovanni Benci." „Giovanni Benci hat mein Buch." Es war ja so wohltuend für Leonardo, sich über kosmographische Beweise und über die Wissenschaft zu unterhalten! Die Gedanken waren nicht eingeengt in die ehrwürdigen Schranken der Malerei! Er sprach über Vergangenheit und Zukunft, über Himmel und Erde und drang in die tiefsten Ursachen aller Erscheinungen ein.

Eine Schwester von Giovanni Benci war vielleicht Ginevra. Leonardo malte ihre durchgeistigte Gestalt auf einer Leinwand, die heute verschwunden ist, wie überhaupt jede Notiz über Ginevra selbst. „Er malte in Florenz", sagt Anonimo, „das Bild der Ginevra d'Amerigo Benci, das so gut wurde, daß man nicht ein Gemälde, sondern die Ginevra selbst zu sehen glaubte". Vasari erzählt, wie Fabriczy meint, unabhängig von Anonimo: „Er malte die Ginevra d'Amerigo Benci. Ein herrliches Bild".

Inzwischen bot Pier Soderini vergebens den verhauenen Marmorblock, „aus dem Michelangelo später den David meißelte", Leonardo an, damit dieser eine Riesenstatue daraus mache.

Am 31. Juli 1501 kam auch Isabella Gonzaga wieder auf ihre Bestellung zurück, sie dachte, Leonardo habe seine Verbindungen mit den Mönchen und mit Robertet schon gelöst.

Dieses Mal war es der herzogliche Gesandte Manfredo de Manfredis, der in das Atelier Leonardos kam und ihm eigenhändig einen Brief der Markgräfin von Mantua überbrachte. Gleich nach Empfang des Briefes sagte ihm der Künstler, daß er der Markgräfin eine sofortige Antwort geben werde.

„Da ich seine Antwort über seine Absichten erwartete“, schreibt der herzogliche Gesandte, „so schickte ich ihm einen meiner Leute, um zu erfahren, was er zu tun gedenke. Er ließ mir sagen, daß er Euer Gnaden im Augenblick keine andere Antwort zu geben imstande sei; ich soll Euch, wenn ich Euch sähe, benachrichtigen, daß er das schon angefangen habe, was Eure Hoheit bei ihm bestellte.“ Dann fügt er im schroffem Tone hinzu: „Das ist alles, was ich von besagtem Leonardo habe erfahren können“. Er hatte aus Leonardos ausweichender Antwort scheinbar nur eine Notlüge herausgehört! —

Gleichfalls erfolglos war darauf das Gesuch Ercoles von Este an den Kardinal von Rouen, Gouverneur von Mailand, das darin bestand, für den König von Frankreich das Tonmodell des Pferdes zu erwerben, das für eine Reiterstatue in Ferrara verwendet werden sollte, und das Leonardo, „Meister in solchen Dingen“, auf Lodovicos Wunsch angefertigt hatte. „Das Modell“, so heißt es in dem Gesuch, „wird ganz verderben, denn es kümmert sich keiner darum“. Der Gesandte aus Ferrara antwortet: „In der Tat ist Seine Hochwürden der Kardinal, soweit es ihn angeht, damit einverstanden, daß Eure Herrlichkeit das Modell erhielte; aber da Seine Majestät der König das Standbild selbst gesehen hat, wagt er es Euch nicht eher zu geben, als bis er dem König etwas davon gesagt hat.“

In Florenz traf Leonardo es so an, wie man es

sich vorher hatte denken können: es war ein fortwährendes Drängen von allen Seiten, von nah und fern, um ihn dazu zu bewegen, einige große Gemälde und Skulpturen auszuführen. In einer anderen Stadt hätte er sich vielleicht leichter davon frei machen, an der Seite eines zweiten Lodovico hätte er sich Ruhe zum Studium und zur Ausübung seiner Fähigkeiten nehmen können.

So stieg im Winter 1501—1502 in Leonardo der Gedanke auf, Florenz zu verlassen; gewaltig zog ihn die Persönlichkeit des Valentino an, der ehrgeizig, unternehmend, kühn und wie dazu geschaffen war, einen mächtigen Staat zu gründen und aufrecht zu erhalten. „Dieser Herr", so hieß es in Florenz von Cesare Borgia, „ist so mutig, daß ihm die größten Dinge klein erscheinen; und um Ruhm und Land zu erwerben, scheut er weder Mühe noch Gefahr. Kaum daß man hört, er habe einen Ort verlassen, ist er schon wieder an einem anderen. Er weiß sich das Vertrauen der Soldaten zu gewinnen, schart die besten Männer Italiens um sich, und ist dank seiner Tüchtigkeit, die mit unerhörtem Glück gepaart ist, stets ein siegreicher und gefürchteter Mann." Diese Persönlichkeit schien für den Künstler der geeignetste Beschützer zu sein.

Der Gedanke, der in den langen Wintertagen, als Leonardo den Pinsel nur ungern führte, gereift war, verwirklichte sich plötzlich im Frühling 1502, ohne daß man vorher daran gedacht hatte. Leonardo traf nun Vorbereitungen zur Reise: „Wo ist Valentino? — Stiefel. — Kisten auf der Steuer. — Falleri. — Frater von der Carmine. — Winkelmaß. — Piero Martelli. — Salvi. — Borgherini. — Erkundige dich nach Taschen. — Brillengestell. — Akt des Sangallo. — Mantel. — Porphyr. — Gruppe. — Winkelmaß. — Pandolfini." —

Als Leonardo gerade im Begriff war, seinen Plan zu verwirklichen, kam am 12. Mai 1502 ein Bote von Isabella, Francesco Malatesta, zu ihm, damit er den Preis einiger Gefäße abschätze, die Lorenzo de' Medici gehörten, und die die Markgräfin zu kaufen beabsichtigte. Der Künstler gab in zuvorkommendster Weise und in aller Eile sein Gutachten ab; er hatte der liebenswürdigen Fürstin gegenüber schon so viel Ungezogenheiten auf dem Gewissen, daß er ihr wenigstens diese kleine Gefälligkeit erweisen wollte.

„Ich habe dem Maler Leonardo Vinci", schreibt Malatesta, „das gezeigt, was Euer Gnaden mir aufgetragen haben. Er lobt alle Gefäße sehr, aber besonders das aus Kristall, denn es ist vom Fuß bis zum silbervergoldeten Deckel aus einem Stück und unversehrt; er hätte nie etwas Schöneres gesehen, sagt Leonardo. Auch das Gefäß aus Achat gefällt ihm, denn es ist eine große Seltenheit, da es aus einem Stück hergestellt ist, bis auf den Fuß und den Deckel, der aus echtem Silber mit Vergoldung besteht, aber zerbrochen ist. Dasjenige aus Ametyst, oder besser gesagt, aus Jaspis, wie es Leonardo nannte, schillert in verschiedenen Farben, ist durchsichtig, hat einen massiven Goldfuß und ist mit vielen Perlen und Rubinen besetzt, die er auf 150 Dukaten schätzt. Dies gefällt Leonardo ganz besonders, da es etwas Neues ist und so verschiedene, wunderbare Farben hat. In allen Gefäßen ist in großen Buchstaben der Name Lorenzo de' Medici eingraviert."

Nachdem Cesare Borgia das erste Mal mit Leonardo in Berührung gekommen war, hatte er ihm sofort den Auftrag gegeben, nach Piombino zu gehen, das Cesare im September 1501 besiegt hatte; hier sollte der Künstler die vom Herzog errichteten Festungswerke in

Augenschein nehmen. Das tat Leonardo denn auch wahrscheinlich Ende Mai. Und einem Sturm am Meer, den er dort beobachtet hatte, verdanken wir jene kurzen Bemerkungen, die die Frucht tiefer und geistvoller Beobachtungen sind. Unter der Zeichnung einer Welle schreibt er: „Am Meere von Piombino gemacht. Das Wasser A. B. C. ist eine Welle, die auf der schiefen Ebene des Ufers vor und zurück treibt, die beim Zurücktreiben mit einer unverhofft ankommenden Welle zusammentrifft; beide bäumen sich auf, wobei die schwächere der stärkeren weichen muß, um dann wieder über die schräge Fläche des Ufers zu fließen." „Die Wellen des Meeres bei Piombino", schreibt er an anderer Stelle, „haben Schaumköpfe." „Von den Winden in Piombino". „In Piombino kämpfen Winde und Regen mit den Zweigen der Bäume." Dann beschäftigt sich Leonardo auch mit der Bodenbeschaffenheit und beginnt über „die Art der Austrocknung des Sumpflandes bei Piombino" nachzudenken und über einen Kanal, der das Ombronetal durchziehen soll.

Cesare Borgia hatte inzwischen am 13. Juni Rom verlassen, um in der Romagna seine blutigen Unternehmungen zu beginnen; bereits am 21. desselben Monats hatte er sich mit unglaublichen Betrügereien zum Herrn vom Staate Urbino gemacht und war in die Stadt eingedrungen. Hierhin berief er eiligst Leonardo, um von ihm einige architektonische Arbeiten ausführen zu lassen. Als der Künstler durch Siena kam, bestieg er den berühmten „Torre del Mangia", um sich die Uhr dort oben anzusehen. „Die Glocke in Siena", schrieb er neben eine Zeichnung, „das heißt: die Art ihrer Schwingungen und der Sitz des Klöppelgliedes." In Urbino macht er verschiedene Skizzen und leitet die Arbeiten. „Die Treppenanlagen in Urbino", schreibt er,

„sind in die Mauer eingebaut.“ Er zeichnet die unwegsamen Treppen des Palastes des Grafen von Urbino“, eine „Gosse“, „die Festung von Urbino“, die „Zitadelle von Urbino“. Noch Ende Juli ist er mit diesen Arbeiten beschäftigt; er schreibt: „Colombaia von Urbino, am 30. Juli 1502.“

Bei den Unterhaltungen über Mathematik und über architektonische Werke, die er mit Cesare Borgia und dessen Heerführer Vitellozzo Vitelli führte, gab man ihm das Versprechen, ihm durch den Bischof von Padua und durch Borgo San Sepolcro zwei Manuskripte des Syrakusaners zu verschaffen. „Borgia“ (?), schreibt Leonardo voller Freude, „wird mir einen Archimedes des Syrakusaners durch den Bischof von Padua verschaffen und Vitellozzo einen anderen durch Borgo a San Sepolcro.“ Dann erwähnt er an anderer Stelle: „Archimedes vom Bischof von Padua“. Es ist erfreulich, hier Beziehungen zwischen Leonardo und Pietro Barozzi zu finden, der von 1488 bis 1507 Bischof von Padua war. Der Bischof war nicht nur ein gelehrter Schriftsteller, sondern auch Freund und Gönner des Pomponazzi und des berühmten Niccoletto Vernia, und außerdem „in mathematicis universaliter apprime doctus“.

Ganz plötzlich bekam der Meister von Cesare Borgia, der damals Camerino erobert hatte, den Befehl, nach Cesena zu gehen, um sich dort des großen Schiffahrtskanals anzunehmen, der von den Mauern der Stadt bis nach Cesenatico führte, und um die Ausbesserungen, die am Hafen notwendig waren, zu leiten. Am 1. August kam Leonardo durch Pesaro. „Am 1. August 1502 in Pesaro; die Bibliothek Marcello befindet sich im Hause des Jacopo da Mengardino.“ Am 8. August kam er durch Rimini. „Am 8. August in Rimini; Wasserstimmungen“. Am

10. endlich kam er nach Cesena. Neben einem Plan von Straßen und Kanälen findet sich die Bemerkung: „Jahrmarkt von San Lorenzo in Cesena 1502". Gelegentlich seiner Reise bemerkt er: „Die Hirten in der Romagna machen am Fuße der Appenninen große Berghöhlen in Form eines Hornes; an der einen Seite befestigen sie dort ein wirkliches Horn, dies bildet dann mit der großen Höhle ein Ganzes, wodurch ein starker Ton hervorgebracht wird."

Ein altes Schriftstück erwähnt einen herzoglichen Architekten, der im August 1502 Zeichnungen für einen schiffbaren Kanal, der von den Mauern Cesenas bis zu den Toren Cesenaticos führt, gemacht haben soll. Dieser Architekt ist sicherlich Leonardo, auch heißt es noch heute in jenen Orten, daß die Arbeiten von Leonardo ausgeführt seien, und noch lange Jahre später sah man den Hafen als den besten und schönsten an der adriatischen Küste an, ausgenommen den von Ancona. Von Pavia aus, wohin sich Cesare Borgia begeben hatte, um dort Ludwig XII. zu besuchen, der erst kürzlich von Frankreich nach Italien gekommen war, erhielt Leonardo am 18. August das herzogliche Patent des Valentino; und wir sehen daraus, wie sich der ehrgeizige Fürst die vielseitigen Fähigkeiten dieses Genies für die allgemeinen Verbesserungsarbeiten in der Romagna sichern wollte.

„Allen Unseren Offizieren, Kastellanen, Hauptleuten, Befehlshabern, Beamten und Untertanen, allen, die von diesem Aufruf in Kenntnis gesetzt werden, verordnen und befehlen Wir, daß Unserem vortrefflichen, mit Uns sehr befreundeten Architekten und Generalingenieur Leonardo da Vinci, dem Überbringer dieses Schreibens, der von Uns beauftragt wurde, die Ortschaften und Befestigungen Unseres Staates in Augenschein zu nehmen, damit Wir

nach seinem Verlangen und seinem Urteil alles für ihn anschaffen können, daß diesem Leonardo der Eintritt überall frei sei, und daß ihm und seinen Begleitern ein freundlicher Empfang bereitet werden solle; daß man ihn alles sehen, messen und begutachten lasse so oft er es will, und daß ihm zu diesem Zwecke so viel Leute zur Verfügung gestellt werden und man ihm so viel Hilfe, Beistand und Vorrechte angedeihen lasse, wie er es verlangt. Denn Wir wünschen, daß bei allen Bauten, die in Unserem Reiche errichtet werden, die Ingenieure gezwungen werden, sich mit ihm zu besprechen und sich seinem Urteil unterzuordnen."

Kein anderer Erlaß konnte für den Künstler förderner sein!

Am 15. August arbeitete Leonardo eifrigst an den Kanalbauten, was wir aus der Bemerkung: „Am Magdalenentage Mitte August in Cesena — 1502", ersehen. Am 6. September begab er sich nach Cesenatico, um dort den Hafen und die Befestigung zu besichtigen. „Am 6. September 1502 um 3 Uhr nachmittags in Porto Cesenatico." „Die Befestigung im Hafen von Cesena liegt ein Viertel nach Südwesten." In dieser Zeit hatte Leonardo außerdem noch die Instandsetzung des berühmten, von Friedrich II. erbauten Kastells übernommen und einige einfache Architektenarbeiten, auf die wir aus der Beschreibung: „Fenster in Cesena und seine Richtung" schließen können; dann hatte er, wie es aus den Worten: „die Zahl der Festungsgräben ist enorm groß" hervorgeht, mit Befestigungswerken, wie Erdwällen und Gräben, zu tun. — Während seines Aufenthaltes in diesen kleineren Orten schreibt er: „In der Romagna benutzt man, ein Zeichen höchster Dummheit, vierrädrige Karren, bei denen die zwei Vorderräder größer sind als die Hinterräder,

wodurch die Vorwärtsbewegung natürlich sehr erschwert ist."

Noch waren die begonnenen Arbeiten nicht vollendet, als die Ereignisse Leonardo zwangen, sich nach Imola zum Valentino zu flüchten. Die meisten Anführer der herzoglichen Heere und der größte Teil der kleinen Tyrannen Mittelitaliens hatten sich verbündet, um sich gegen den Herzog aufzulehnen, „damit nicht einer nach dem anderen von dem Ungeheuer verschlungen werde". Am 8. Oktober überfielen einige der Verschwörer Rocca di San Leo und bemächtigten sich dieser Stadt. Am 9. Oktober trafen alle in Magione zusammen und am 15. fiel das Herzogtum Urbino in ihre Hände.

Cesare Borgia schickte ein kleines Heer gegen die Aufrührerischen, während er von Frankreich die Hilfe eines Verbündeten erbat. Er wurde vorher jedoch in Imola eingeschlossen. Leonardo, der gleichfalls in der kleinen Stadt gefangen war, macht eine Skizze und mißt die verschiedensten Entfernungen. „Von Imola sieht man Bologna nach Nordwesten in einer Entfernung von 20 Meilen. Castel San Pietro sieht man von Imola zwischen Westen und Nordwesten, in einer Entfernung von 7 Meilen. Faenza liegt von Imola aus zwischen Osten und Südosten, gerade in der Mitte, in einer Entfernung von 10 Meilen. Forli liegt von Faenza aus gerade zwischen Südosten und Osten, in einer Entfernung von 2 Meilen von Imola aus und von 10 Meilen von Faenza aus, Forlimpopoli liegt ebenfalls 25 Meilen von Imola entfernt. Bertinoro liegt von Imola aus zwischen Osten und Südosten in einer Entfernung von 27 Meilen."

Nachdem es Cesare Borgia in den ersten Tagen des Dezember gelungen war, den Aufstand zu unterdrücken, begab er sich mit seinem Heer und seinem Ge-

folge nach Forli. Alles ging geheimnisvoll zu, „denn dieser Fürst teilte nie eher etwas mit, als bis er es ausführte, und führte es nie eher aus, als bis ihn die Notwendigkeit dazu zwang; und dann nie anders als plötzlich". Endlich wurde bekannt, daß das Endziel Sinigaglia war, das dann am 29. Dezember eingenommen und ausgeplündert wurde. „Das Land ist jetzt, um 11 Uhr abends, ganz ausgeplündert", schrieb Machiavelli, der florentinische Gesandte des Herzogs. „Wir sind bei einer riesengroßen Arbeit, ich weiß nicht, ob ich den Brief abschicken kann, da ich keinen Boten habe." In der Nacht des 31. Dezember ließ der Valentino plötzlich seine Heerführer Vitellozzo Vitelli und Oliverotto da Fermo töten und zeigte so, wie er in seiner Stellung Herrscher über Leben und Tod seiner Untergebenen war. Am 6. Januar 1503 drang der kühne Eroberer in Perugia ein, aus dem die Baglioni geflüchtet waren. Er ging immer mit unerhörtem Glück und übermenschlichem Mut vor. Jetzt war Siena an der Reihe, die Verheerungen der „feuerspeienden Hydra" an sich zu spüren. Von dort waren am 28. Januar Pandolfo Petrucci und Giovan Paolo Baglioni geflüchtet. Cesare Borgia sollte jedoch sein Werk nicht zu Ende führen, denn er wurde vom Papst mit fieberhafter Eile nach Rom gerufen.

Die Handschriften Leonardos schweigen über diese plötzlich eintretenden Ereignisse, obgleich er doch aller Wahrscheinlichkeit nach das Schicksal des Borgia mit Interesse verfolgte. Vielleicht widerte ihn das pietät- und gottlose Treiben des Herzogs an, vielleicht auch war er erschöpft von seiner vielseitigen Tätigkeit! Jedenfalls kann man sich keine entgegengesetzteren Charaktere denken, als Leonardo und Cesare Borgia! — Nur wenige Anmerkungen Leonardos beziehen sich auf die Reise von Siena nach

Rom. „Von Bonconvento nach Casanova 10 Meilen; von Casanova nach Chiusi 9 Meilen; von Chiusi nach Perugia 12 Meilen; von Perugia nach Santa Maria degli Angeli und dann nach Foligno." An anderer Stelle heißt es: „Acquapendente ist in Orvieto".

Im Februar 1503 war Leonardo vielleicht in Rom, am 5. März ist er dann wieder in Florenz. „Sonnabend, den 5. März enthob ich von Santa Maria Nuova 50 Dukaten in Gold, — blieben noch 450 — von denen ich 5 noch am selben Tage an Salai gab, der sie mir geborgt hatte." Nach Florenz kamen auch bald andere Künstler, die Valentino gefolgt waren, zurück, unter anderen Torrigiano und Antonio da San Gallo.

Piombino, Siena, Urbino, Pesaro, Rimini, Cesena, Imola, Sinigaglia, Perugia, Acquapendente, Rom, das aufregende Schauspiel so vieler Hoffnungen und so vieler Enttäuschungen, war das alles für Leonardo nur ein Traum, oder war es Wirklichkeit? Florenz mußte ihm wie ein Hafen des Friedens erscheinen, an dessen Mauern sich die hohen Wogen des stürmenden Meeres brachen.

Pier Soderini, ein Freund und Bewunderer Leonardos, hatte sein Amt als lebenslänglicher Gonfaloniere der Republik im November 1502 angetreten. Das Vertrauen, das mit einem Male überall wieder erwacht war, hatte in den Seelen der Menschen das Gefühl für das Allgemeinwohl erweckt.

Und aus dieser Stimmung heraus richtete die Stadt in einem letzten leuchtenden Aufflackern an Leonardo die Bitte, ihr etwas Herrliches als Erinnerung zurückzulassen; Vasari berichtet, daß man den Meister zu bewegen suchte, ein bemerkenswertes und großes Werk zu schaffen, damit so viel Genie und Anmut der Öffentlichkeit zum Schmuck und zur Ehre gereiche.

Da der große Ratssaal neu ausgeschmückt werden sollte, dachten der Gonfaloniere und die Bürger daran, Leonardo eine der Wände zur Bemalung zu überlassen; die Vorderwand wurde Michelangelo übergeben.

Die Verhandlungen müssen lange gedauert haben. Am 8. August erwähnt Leonardo ein Darlehn, das er dem berühmten Miniaturenmaler Attavante gab, und eine Rückerstattung von geborgtem Gelde an den treuen Salai: „Ich erwähne, daß ich, Leonardo da Vinci, am 8. April 1503 dem Miniaturenmaler Vante 4 Dukaten in Gold lieh. Salai brachte es ihm und hat es eigenhändig überreicht. Ich sagte ihm, er müsse es in einem Zeitraum von 4 Tagen wiedergeben. Außerdem bemerke ich noch, daß ich an obengenanntem Tage Salai 3 Dukaten in Gold zurückgab, wovon er sich, wie er mir sagte, rosa Strümpfe kaufen wolle, und so blieb ich ihm noch 9 Dukaten schuldig, da er mir 20 Dukaten gegeben hatte, davon 17 in Mailand und 3 in Venedig."

An anderer Stelle spricht er in unverständlichen Worten von einer Beziehung zu einem anderen, ebenfalls berühmten Miniaturenmaler. „Die Figuren, die in der Schreibstube des Miniaturenmalers Gherardo im Kloster Sancto Marco zu Florenz entstehen, bleiben bis zuletzt verborgen."

In den ersten Tagen des Mai war der Kontrakt zwischen Leonardo und der Signoria schon in den Hauptzügen fertig, und der Künstler hatte zum Stoff seiner Darstellung die Schlacht von Anghiari gewählt, die am 29. Juni 1440 zwischen Florenz und dem Heere des Herzogtums Mailand stattgefunden hatte. Michelangelo wählte eine Episode aus dem Kriege gegen Pisa.

Die Nachricht von diesem Auftrage hatte sich schon in ganz Italien verbreitet und war auch bis nach Mantua

gedrungen. So schrieb denn Isabella Gonzaga wirklich an ihren Gesandten Angelio Tovaglia: „Da ich den großen Wunsch hege, etwas von Leonardo zu besitzen, dem großen Künstler, den ich nicht nur dem Namen nach, sondern auch persönlich kenne, so habe ich ihm in einliegendem Briefe geschrieben, daß er mir einen zwölfjährigen Christus malen möchte. Ich bitte Euch, ihm den Brief zu überreichen und noch selbst hinzuzufügen, daß er von mir, wenn er mir zu Diensten ist, wohl belohnt wird. Sollte er sich entschuldigen, er habe durch das Werk, das er für die Signoria begonnen hat, keine Zeit dafür, so sagt ihm, das Bildchen, das ihm zum Ruhm gereichen solle, möge ihm eine angenehme Erholung sein, wenn ihn das Geschichtsbild ermüde, und er könne sich ganz nach Belieben die Zeit dazu nehmen."

Wie antwortete Leonardo darauf? Wahrscheinlich nur mit einem kurzen, höflichen Versprechen. Er hatte sich ganz in die Vorstudien zu dem Schlachtenbilde vertieft, und nichts schien ihn von der Arbeit fortziehen zu können.

In dieser Zeit erhielt Leonardo gemeinsam mit Alessandro Albizzi von der Signoria zu Florenz den Auftrag, die Anlage eines Kanals zu begutachten. Es handelte sich darum, den Arno zum Nachteil Pisas abzuleiten, ihn bei Livorno in einen See zu führen, um Pisa auszutrocknen und um der Stadt so jede Verbindung mit dem Meere abzuschneiden. Man hatte sich bei den Wasserbaumeistern erkundigt, und diese hatten gesagt, „daß man mit 2000 Arbeitern in 30—40000 Arbeitstagen" den Plan wohl ausführen könne. Als man den Plan aber dem Rat der Zehn vorlegte, wurde er zurückgewiesen, da man ihn als ein Hirngespinst betrachtete und an dessen Verwirklichung nicht glaubte. Aber Soderini hatte alle

Hebel in Bewegung gesetzt, um die Signoria zu überzeugen. Es gelang ihm auch, und am 17. Juli wurde die Vorlage endlich angenommen. Der Kommissar Giacomini und Messer Bentivoglio erklärten sich jedoch noch immer nicht einverstanden und stellten viele Schwierigkeiten in den Weg. Da kam man auf den Gedanken, Leonardo zu Rate zu ziehen. Am 24. Juli schrieb Antonio Giacomini an den Gonfaloniere: „Gestern waren Alessandro Albizzi, Leonardo da Vinci und andere mit einem Schreiben von Euch hier. Ich habe die Zeichnung zusammen mit dem Statthalter in Augenschein genommen und nach vielen Auseinandersetzungen kamen wir überein, daß es, wie man es Eurer Hoheit schon vorgetragen hat, sehr vorteilhaft wäre, wenn der Arno hier entweder wirklich eine andere Richtung erhalten oder wenn ein Kanal angelegt würde, der verhinderte, daß die Hügel von den Feinden angegriffen werden könnten." Dieses Urteil war maßgebend. In demselben Jahre nannte Pomponio Gaurico in seinem Buche „De Sculptura", das von den Proportionen, der Zeichnung, der Physiognomie und der Perspektive handelte, den Leonardo: „Archimedeo ingenio notissimus". Kaum aber hatte Leonardo die Arbeit begonnen, als wieder Zweifel in ihm aufstiegen; und so scheiterte das Unternehmen.

Am 24. Oktober 1503 befahl die Signoria, daß Leonardo die Schlüssel der Sala del Papa in Santa Maria Novella übergeben würden. Hier sollte der Künstler den Karton für das Gemälde der Sala Grande vorbereiten.

In jenen Tagen konnte man Leonardo die eigenartigste Erscheinung von ganz Florenz nennen. Seine hohe Gestalt, das wellige, vor der Zeit ergraute Haar, das in langen Locken auf seine Schultern fiel, der verschleierte, etwas kurzsichtige Blick, das schöne Antlitz, die

wohlklingende, gedämpfte Stimme, die Worte, die seine tiefen Gedanken wiedergaben, die anmutigen und edlen Bewegungen, alles dies erwarb ihm die Bewunderung eines jeden. Anonimo erzählt uns, wie er sich zu kleiden pflegte. Leonardo verachtete „die Unbeständigkeit der Mode". Er schreibt, daß er in seiner Jugend gesehen habe, wie Groß und Klein Kleider trug, die oben, unten und an den Seiten ausgezackt waren; „oft sogar bis an den Mund hinauf". „Später wurden die Ärmel länger, zuletzt so lang, daß jeder einzelne länger war als das ganze Kleid. Dann trug man die Kleider so hoch am Hals, daß sie zuletzt den ganzen Kopf verdeckten. Darauf entblößte man sich wieder derart, daß die Kleider die Schultern nicht mehr verhüllten. Zu einer anderen Zeit wurden die Gewänder wieder so lang getragen, daß die Leute sie über beide Arme nehmen mußten, um beim Gehen nicht daraufzutreten. Dann wurden sie wieder so dürftig, daß sie nur bis zu den Hüften und den Ellenbogen reichten und dabei so eng waren, daß sie sehr unbequem wurden und oft platzten." Der unbeständigen Mode gegenüber kleidete sich Leonardo stets gleichmäßig aber eigenartig. „Er hatte eine herrliche Figur, war gut gebaut, anmutig in seinen Bewegungen und von schönem Äußeren", sagt Anonimo. „Er trug eine rosa, nur bis zu den Knieen reichende Jacke, während zu damaliger Zeit lange Kleider getragen wurden. Die schönen, gelockten, gutgepflegten Haare fielen bis auf die Brust herab."

Im Januar 1504 war in Florenz der Streit über die passende Aufstellung des eben von Michelangelo vollendeten David ausgebrochen. Man wollte die Ansicht der hervorragendsten Künstler und Architekten hören, unter anderen auch die von Leonardo. Dieser sagte, daß er, wie Giuliano di San Gallo, die Loggia dei Priori am

geeignetsten dafür halte, wodurch er der Meinung all derjenigen widersprach, die die Treppe vor Santa Maria de Fiore oder den Platz vor dem Palazzo della Signoria vorgeschlagen hatten. „Ich finde es sehr richtig, wenn der David in der Loggia steht, wie es Giuliano schon gesagt hat, und zwar auf der Erhöhung, wo sich die Schultern an die Mauer anlehnen, mit passender Ausschmückung, ohne den Ernst der öffentlichen Gebäude zu beeinträchtigen." Etwas Pedanterie liegt in dieser Antwort, die vielleicht der Grund zu dem Bruche zwischen Leonardo und Michelangelo gewesen sein mag.

Am 28. Februar 1504 hatte Leonardo den Karton der Schlacht von Anghiari schon begonnen. Ein Zimmermann macht in der Sala del Papa in Santa Maria Novella „die Gerüste mit der Treppe und allem Zubehör"; ein Maurer „macht eine Tür, die von Leonardos Zimmer direkt zu dem Karton führt". Leonardo werden 140 Lire „als Teilzahlung für sein Werk" verschrieben. Aber erst mit einem Beschluß des Consiglio vom 4. Mai ist der Kontrakt in allen seinen Sätzen endgültig unterschrieben. Der Karton soll demnach im Februar 1505 ganz vollendet sein und das Consiglio bezahlt vom 20. April ab monatlich 15 Gulden. Sollte Leonardo das Werk jedoch nicht vollenden, so ist er gezwungen, die erhaltene Summe zurückzuerstatten und die Arbeit der Signoria zu überlassen. — Die Ausführung des Kartons war noch Gegenstand eines besonderen Vertrages.

„Leonardo hatte eine vornehme Seele", sagt Vasari, „und jede seiner Handlungen war edel." Man erzählt, daß ihm einmal der Kassierer bei der Auszahlung seines Gehaltes, das ihm Piero Soderini ausgesetzt hatte, eine Düte Kupfermünzen geben wollte. Leonardo weigerte

jedoch die Annahme und sagte: „ich bin kein Pfennigmaler".

Was kam es darauf an, wenn die alte Republik im Wesen und in der Form ihrer Handlungen roh war? Leonardo wollte etwas darstellen, was Großes bedeutet. Unermüdlich arbeitete er im heißen Sommer an dem Karton — am 3. August, an einem Sonnabend morgen, hatte er einen neuen Schüler, Jacopo Tedesco, in sein Haus aufgenommen — und nachdem er mit der Zeichnung fertig war, begann er mit deren Ausmalung in Hell-Dunkel. Die Anmerkungen sprechen von Bleiweiß, Pottasche und Gips. In den Wintertagen setzte er die Arbeit voller Eifer fort. Am 31. Dezember 1504 lesen wir in dem Ausgabenbuch der Signoria: „für neue Nägel und Bänder, um das Fenster, an dem Leonardo arbeitet, mit Tuch zu beschlagen: 3 Lire, 11 Soldi, 8 Centesimi".

Am 28. Februar 1505 hatte der Künstler den Karton mit mathematischer Genauigkeit vollendet und ließ die Gerüste von der Sala del Papa in die Sala Grande des Palazzo Vecchio bringen. Er hatte ein kunstvolles Gerüst bauen lassen, das sich hob, wenn man es zusammenzog, und niedriger wurde, wenn man es breiter machte. (Vasari.)

Es war eine große Arbeit gewesen und es entstanden wieder neue Schwierigkeiten zwischen Leonardo und der Signoria. „Der Gonfaloniere vernichtet das Werk," rief der Künstler aus, „der Herr stellt mir ein Schriftstück aus, und nun kann ich ohne Kummer sterben".

Das waren jedoch nur vorübergehende Sorgen. Am 15. April 1505 nimmt Leonardo einen neuen Gehilfen in seine Werkstatt auf: „Dienstag abend," schreibt er, „zog Lorenzo zu mir; er ist, wie er sagte, 17 Jahre

alt; und am 15. April erhielt ich vom Rentenmeister von S. M. Nuova 25 Goldgulden". Am 30. bekam Leonardo Gips zum Mauern, Leinöl und Bleiweiß, und unter der Rechnung für diese Waren lesen wir, daß „Leonardo da Vinci alles hat, was er zu besagtem Bilde gebraucht". An demselben Tage wurde der Zoll für „ein Paket mit Kleidern, die er sich aus Rom hatte kommen lassen," bezahlt; man ersieht daraus, daß er sie in Rom zurückgelassen hatte, als er von Cesare Borgia entfloh.

Die Einnahmen und Bezahlungen gingen regelmäßig vonstatten. Im August 1505 wurden 27 Ellen Leinwand gekauft, um das Gerüst zu verhängen, damit Leonardo und seine Schüler vor den Blicken der Neugierigen geschützt werden konnten. Damals waren Tommaso di Giovanni Masini, Ferrando Spagnuolo, il Riccio della Porta alla Croce, Raffaello d'Antonio di Biagio die Schüler des Meisters.

Ganz plötzlich jedoch hörten die Einnahmen auf, die Zahlungen wurden eingestellt, die Schüler sagten sich von Leonardo los, und dieser ließ die Malerei liegen.

Der Künstler hatte im Plinius gelesen, wie die Römer eine Gipsmasse hergestellt hatten, deren sie sich bei ihren Wandgemälden bedienten. Da er seine Wandgemälde mit Öl malen wollte, so suchte er, gestützt auf seine chemischen Kenntnisse, eine leimige Masse zu erfinden, die den Einflüssen der Witterung und der Zeit Widerstand leisten könne. Dies neue Verfahren wandte er zuerst in der Sala del Papa in Santa Maria Novella an, wo er damals arbeitete. Er malte, wie Anonimo schreibt, das Bild auf die Wand und zündete davor ein großes Kohlenfeuer an, um das Bild zu trocknen. Er wollte dieses Verfahren auch im großen Saale im Pa-

lazzo Vecchio anwenden. Wohl wurde das Bild unten, wo das Feuer hinkam, ganz trocken, aber oben, wo durch die große Entfernung die Wärme nicht hingelangte, liefen die Farben ineinander.

Giovio erzählt: „In der Sala del Consiglio zu Florenz nimmt sich die Schlacht von Anghiari, die mit unvergleichlicher Geschicklichkeit begonnen wurde, sehr gut aus. Der Erfolg wurde jedoch stark beeinträchtigt durch einen Fehler in der Grundierung, auf der die in Öl gelösten Farben nicht hielten, obgleich die Herstellung derselben viel Mühe gekostet hatte."

Die Manuskripte schweigen über diese schmerzliche Enttäuschung.

Leonardo hatte die Absicht gehabt, die Schlacht möglichst realistisch darzustellen. Er hatte sich auf das Schlachtfeld begeben, hatte, mit Hilfe historischer Berichte, einen topographischen Plan angefertigt und hatte versucht, den Vorgang mit dem Charakter der Landschaft in Einklang zu bringen. Es ist noch die Zeichnung einer Flußlandschaft vorhanden; auf dem Blatte steht rechts: „Borgo a San Sepolcro" geschrieben, links: „Anghiari". Neben der Skizze ist der Verlauf der Schlacht angegeben; die Gestalten des Niccolò Piccinini, des Kardinals Scarampi, des Micheletto, Guidone und Astorre Manfredi sind mit sicherer Hand gekennzeichnet.

Erfüllt von der Großartigkeit der Landschaft, in der sich das große Drama abgespielt hatte, erfüllt auch von den Personen, die darin handelnd aufgetreten waren, begann Leonardo, sich sein Bild auszudenken; doch nach und nach verschwand jede Spur von geographischem und historischem Realismus; und in seinem Innern entstand die Idee eines rein menschlichen Kampfes, bei dem Leiden=

schaften und Bewegungen ohne örtliche und zeitliche Begrenzung tobten.

„Male zuerst den Rauch der Artillerie, der die Luft erfüllt, zusammen mit dem Staub, der von den Bewegungen der Pferde und der Kämpfenden aufgewirbelt wird. Halte Gesichter und Personen, Luft, Sieger und Besiegte in rotem Lichte; und diese Röte laß immer mehr verblassen, je mehr sie sich vom Erdboden emporhebt. Den vordersten Figuren mache die Haare und Augenbrauen staubig. Stelle die Sieger laufend dar, mit fliegenden Haaren und wehenden Gewändern, und malst du Gefallene, so stelle sie dar, als ob sie in dem Staub und blutigen Schlamm ausgeglitten wären, und deute in der aufgeweichten Erde die Fußspuren der Menschen und Pferde an. Male einige Pferde, die ihre Reiter hinter sich herschleifen, und laß im Staub und Schlamm Spuren der nachgeschleppten Körper erkennen. Stelle Besiegte und Kämpfer bleich dar, fliehend, oder mit offenem Munde schreiend. Laß viele Waffen unter den Füßen der Kämpfenden umherliegen, wie zerbrochene Schilde, Lanzen, zerbrochene Schwerter und ähnliches. Male auch einige Tote, ganz oder nur teilweise mit Staub bedeckt, der sich mit dem Blute vermischt und sich selbst in eine rote Flüssigkeit verwandelt hat; und laß das Blut langsam von den Leichen auf den Boden rieseln. Laß Sterbende die Zähne zusammenbeißen, die Augen verdrehen, die Fäuste ballen und mit gekrümmten Beinen daliegen. Du könntest auch darstellen, wie einer vom Feinde entwaffnet und geschlagen wird, sich gegen den Feind auflehnt und beißend und kratzend sich wild und grausam am Angreifer rächt. Male ein paar schnellaufende Pferde, die mit fliegenden Mähnen durch die Reihen der Feinde jagen und viel Unheil anrichten; male einige verstümmelte

Soldaten, die zur Erde gefallen sind; laß sie sich mit dem Schild bedecken, und laß den Feind, der sich zu ihnen hinabbeugt, sich bemühen, sie zu töten. Du könntest auch einen Haufen Leute darstellen, die über ein Pferd gefallen sind. Zeige, wie einige Sieger den Kampfplatz verlassen, indem sie sich die Augen mit beiden Händen reinigen, ebenso die Backen, die mit Schmutz bedeckt sind, der von Tränen und Staub herrührt; male die Soldaten der Hilfstruppen mit hoffnungsfreudigen Gesichtern, doch mit einem Ausdruck von Furcht; mit spähenden Augen, die sie mit den Händen beschatten, auf den Befehl des Hauptmanns wartend. Stelle den Anführer mit erhobenem Kommandostab dar, wie er der Hilfstruppe entgegensprengt, um ihr den Platz anzuweisen, wo man ihres Beistandes bedarf; und male einen Fluß, in dem die Pferde herumjagen, die das Wasser in Aufruhr versetzen, die Wellen und Schaum hervorrufen und die die Wogen um ihre Beine und Körper herumspritzen lassen. Und stelle keine Ebene ohne blutige Fußspuren dar.“ (Leonardo.)

Langsam schwinden die wirren und unzusammenhängenden Episoden aus der Phantasie des Künstlers, und nur eine einzige Gruppe, die in sich die ganze Hitze des Gefechtes zusammenfaßt, nimmt Form und Gestalt an.

Von dem Karton ist jede Spur verloren gegangen; wir können uns nur eine ungefähre Idee davon nach einigen Zeichnungen Leonardos machen, die in verschiedenen Sammlungen aufbewahrt sind: so in Venedig — Kampf eines Kavalleristen mit einem Infanteristen —, in Windsor — ein Haufen Pferde, die in gestrecktem Laufe davonjagen —, in London — der Fahnenträger —, in Budapest — Kriegerköpfe — und andere mehr. Außerdem noch nach einer Zeichnung Raffaels, nach Drucken von Lorenzo Zacchia di Lucca — „ex tabella Leonardi Vinci manu

picta" —, nach Zeichnungen von Rubens, einem Stich von Edellinck, und endlich nach einem alten Bilde des Carlo Timbal.

Die Schlachtenbilder von Paolo Uccello und die Schlacht zwischen Herakles und Chosroes von Pier de'Franceschi war alles, was Leonardo als Vorbild dienen konnte. Er schöpfte fast ausschließlich aus seinen Ideen und aus seinen Studien.

„Leonardo zeichnete einen Trupp Reiter, die um eine Fahne kämpfen. Dieses Werk wurde als meisterhaft anerkannt, da Leonardo mit bewundernswerter Überlegenheit diese stürmische Szene ordnete. Wut, Zorn- und Rachsucht erkennt man in Menschen und Tieren. Zwei Pferde sind mit den Vorderfüßen ineinander verschränkt und fallen sich mit dem Gebiß so wütend an wie die kämpfenden Reiter. Einer der Soldaten hat mit beiden Händen das Ende der Standarte gefaßt, treibt das Pferd zur Flucht an, wendet durch die Kraft der Schulter den Oberkörper zurück, umklammert den Schaft der Fahne und sucht sie so gewaltsam den Händen von vier Kriegern zu entreißen, die sie verteidigen. Jeder hält sie mit der einen Hand, in der andern schwingen sie die Schwerter, um den Schaft abzuhauen. Unter den Kämpfenden befindet sich ein alter Krieger mit einem roten Barett auf dem Haupte; auch er hat mit einer Hand den Schaft ergriffen, mit der andern hebt er seinen krummen Säbel in die Höhe und führt, schreiend vor Wut, den Streich, um die Hände der Soldaten abzuhauen, welche, die Zähne zeigend, in wilder Haltung ihre Fahne zu verteidigen suchen. Auf der Erde, zwischen den Füßen der Pferde, sind noch zwei Kämpfer verkürzt dargestellt. Der eine liegt auf dem Boden, der andere hat sich über ihn geworfen; er hebt den Arm hoch empor und setzt ihm mit

gewaltiger Kraft den Dolch an die Kehle. Jener jedoch verteidigt sich nach Möglichkeit mit Armen und Beinen, um dem Todesstoß zu entgehen. Kaum beschreiben läßt es sich, wie schön Leonardo die verschiedenen Kleidungsstücke der Soldaten, den Helmschmuck und andere Verzierungen gezeichnet, und welche Meisterschaft er bei den Umrissen und der Gestaltung der Pferde gezeigt hat. Denn besser als irgend ein anderer Meister wußte er diesen Tieren Wildheit, richtiges Muskelspiel und Schönheit zu verleihen." (Vasari.) „Im Schlachtgetümmel gibt es naturgemäß viele Verkürzungen und Körperverrenkungen der Kämpfenden." (Leonardo.)

War nun die Gruppe um die Fahne das ganze Bild, oder nur ein Teil desselben? Es ist bemerkenswert, daß Vasari nur diese beschreibt, und daß die Zeichnungen, Drucke und Bilder auch nur diesen Vorgang darstellen. Aus der Vergleichung der Leonardoschen Skizzen geht jedoch hervor, daß an der äußersten linken Seite in gestrecktem Laufe ein Reitertrupp heransprengen muß, wie um den Kampf zu erneuern; denn der günstige oder ungünstige Ausgang desselben ist noch nicht ersichtlich.

Michelangelo hatte dagegen für seinen Karton den Augenblick gewählt, in dem eine Menge nackter Jünglinge, deren athletische Formen sich scharf abzeichnen, sich auf einem Felsen am Wasser tummeln. „Und während sich die nackten Jünglinge zur Kühlung im Arno baden, ertönt plötzlich, infolge eines feindlichen Überfalls, der Schlachtruf im Lager. Die Soldaten springen aus dem Wasser, um sich anzukleiden; und man sieht durch Michelangelos göttliche Kunst dargestellt, wie sie sich in Eile rüsten, um ihren Kameraden zu Hilfe zu kommen, wie sie den Panzer anlegen, wie sie die Waffen ergreifen,

sich aufs Pferd schwingen und die Schlacht beginnen. Unter anderen Gestalten sieht man auf dem Bild einen alten Mann, mit einem Efeukranz zum Schutz gegen die Sonne auf dem Kopfe, der an der Erde sitzt und sich bemüht, die Strümpfe anzuziehen; eine schwierige Arbeit, da die Füße noch naß sind. Bei dem Lärm der Waffen, dem Geschrei der Krieger und dem Wirbeln der Trommeln spannt er, um mit Hast und Gewalt einen Strumpf anzuziehen, alle Muskeln und Nerven an und verzerrt den Mund in einer Weise, die deutlich ausdrückt, wie er leidet, und wie er sich bis in die Fußspitze anstrengt." (Vasari.)

Leonardo, der den Karton vollendet hatte, begann ihn auf die Wand zu malen; aber die Malerei löste sich oben wieder ab und das Gemälde verdarb. Michelangelo, der von Julius II. nach Rom berufen wurde, hatte seinen Karton im August 1502 begonnen, ihn 1507 vollendet, jedoch nie in Farben ausgeführt.

„So standen die beiden Kartons," schreibt Cellini, „der eine im Palaste der Medici, der andere in Santa Maria Novella, und waren, solange sie existierten, die Schule der ganzen Welt." Durch den spannenden, heftigen Kampf der Pferde und Reiter, durch die kraftvollen, jugendlichen Männergestalten, die alle der heimatlichen Scholle entstammten, wurden die Gemüter der Bürger in so hohem Grade erregt, daß sie zu neuen Kämpfen und neuen Siegen angefeuert schienen. Die Maler des neuen Jahrhunderts, unter ihnen der junge Raffael (1504 bis 1506), weilten lange Tage vor den herrlichen Zeichnungen, um sie zu studieren. Doch mit der Zeit wurden die Kartons zerstört; es heißt sogar, daß die Anhänger Michelangelos den Karton Leonardos und die Anhänger Leonardos den des Michelangelo vernichtet hätten, da

sie fürchteten, der Ruhm des einen könne den des anderen schmälern. Wohl gingen die wunderbaren Zeichnungen verloren, doch sie lebten weiter, indem sie der neuen Kunst Kraft verliehen.

Die Beziehungen zwischen Leonardo und Michelangelo waren damals infolge der Verschiedenheit ihrer Kunstauffassung und durch die unduldsame und schroffe Natur des Buonarotti wenig freundschaftlich. „Es bestand eine tiefe Verachtung zwischen Leonardo und Michelangelo," sagt Vasari lakonisch.

Leonardo sieht im Studium der Natur die Grundlage für den Idealtypus der darstellenden Kunst. Maler und Bildhauer müssen, um etwas zu schaffen, aus sich herausgehen, müssen mit den zahllosen lebendigen und leblosen Formen der Natur in Berührung kommen und müssen selbst Natur werden. Michelangelo dagegen sagt, der Künstler müsse in sich selbst die Idee und die Form, den Geist und den Stoff suchen und müsse das Äußere nach seinem eigenen Innern umgestalten.

Die Gegensätze in den Charakteren der beiden Künstler kennzeichnet folgende Geschichte: „Eines Tages," so erzählt Anonimo, „kam Leonardo mit einem unbedeutenden, heute unbekannten Maler, namens Giovanni da Gavina, bei Santa Trinita an dem Bankhaus der Spini vorüber; hier hatte gerade eine Zusammenkunft von angesehenen Bürgern stattgefunden, bei der über einen Ausspruch von Dante disputiert worden war. Man wandte sich an Leonardo mit der Bitte, die Stelle zu erklären. In diesem Augenblick kam gerade Michelangelo vorüber; und der so angerufene Leonardo antwortete: ‚Michelangelo wird es euch erklären.‘ Diesem schien es, als ob Leonardo ihn habe verspotten wollen, und er erwiderte zornig: ‚Erkläre du es ihnen doch, der du ein Pferd zeichnest,

um es später in Bronze zu gießen; der du aber zu deiner Schande Abstand davon nehmen mußtest, weil du es nicht zu gießen verstandest.‘ Damit drehte er sich um und ging fort. Leonardo blieb zurück und wurde über diese Worte rot.“ Michelangelo wußte noch nicht, welch eine harte Aufgabe ihn in Gestalt des Grabdenkmals für Julius II. erwartete, sonst wäre er duldsamer gegen Leonardo gewesen. Ein andermal, als er diesen mit dem Ausdruck tiefster Überzeugung sprechen hörte, fuhr Michelangelo auf und sagte: ‚Und das glauben dir nun die Dickköpfe von Mailand alles!‘“ —

Die Tätigkeit Leonardos ist so vielseitig, daß man sie unmöglich auf einen Blick erfassen kann. In der ganzen Zeit, in der der Künstler an dem Bild in der Sala del Consiglio arbeitete, vernachlässigte er die mathematischen, mechanischen und hydraulischen Studien keineswegs.

Durch die Freundschaft mit Luca Pacioli war die Leidenschaft für die Mathematik, besonders für die Geometrie, so stark geworden, daß sich Leonardo mit immer wachsender Begeisterung in sein Studierzimmer zu seinen Lieblingsbüchern und Aufzeichnungen zurückzog.

Um diese Zeit lieh ihm Bartolommeo Vespucci ein Werk über Geometrie. Leonardo schreibt: „Vespucci wollte mir ein Buch über Geometrie geben.“ Dieser Vespucci, Sohn des Ser Nastagio und Neffe des Amerigo, wurde 1514 Prior und war außerdem ein namhafter Mathematiker und Kosmograph.

Leonardo, stets bemüht, von der Theorie zur Praxis überzugehen, verfolgte mit Eifer die Fortschritte in der Mathematik. Zu diesem Zweck wandte er sich an Francesco Sirigatti, den Verfasser eines Buches über experimentale Astronomie: „De ortu et occasu signorum“ und einer Übersetzung des „Tractatus astronomiae“ von

Guido Bellanti. „Verschaffe dir von Sirigatto die Vorschriften über die Konstruktion der Uhr.“ (Leonardo.)

Umfangreicher sind zu jener Zeit seine Forschungen auf dem Gebiete der Hydraulik. Von den in der Lombardei eifrig betriebenen Studien der Gesetze der Wellenbewegung ausgehend, ebenso wie von den Forschungen über die Umbildung der Erde, die er auf die Einwirkung des Wassers zurückführte, wandte er sich wieder den Kanalbauten am Arno zu. Der Kanal sollte, nach seiner Idee, 20 Ellen breit sein, immer schiffbar, selbst im Sommer, wo man mit Hilfe der in den Sümpfen von Arezzo angelegten Schleusen einen Wasserstand von vier Ellen erzielen wollte. Der Kanal sollte bei Florenz beginnen, sollte Prato, Pistoia, Seravalle, den Bientina-See, Lucca und Pisa berühren und ohne Wehre angelegt werden, „deren Instandhaltung doch nur mit viel Mühe verbunden ist“. Der Kanal ist um zwölf Meilen kürzer als der Arno. „Er wird das Land austrocknen, und die Städte Prato, Pistoia, Pisa und Florenz werden dadurch einen jährlichen Verdienst von mehr als 200000 Dukaten haben und werden darum gern Geld und Hilfe zu diesem nützlichen Unternehmen geben, ebenso die Bewohner von Lucca, denn der See von Sesto wird schiffbar gemacht.“ „Sie wissen nicht, warum sich das Flußbett des Arno verändert, warum die Flüsse, die sich in ihn ergießen, an ihrer Mündung Land absetzen und an entgegengesetzter Seite das Land mit sich fortreißen, und auf diese Weise den Lauf des Flusses verändern.“ — „Man muß den Arno oben und unten ausgleichen.“ — „Die Mauer der Casacce erhebt sich bei der Porta di San Niccolò.“ — „Unterhalb der Insel Cocomeri, mitten im Arno, muß ein Wall mit einer Schleuse errichtet werden, rings von Wasser umgeben.“ Und von den Zeichnungen und den

praktischen Beobachtungen schwingt sich Leonardo zu den wissenschaftlichen Theorien empor. Gelegentlich der Beobachtung, wie sich der Mugnone in den Arno ergießt, wirft er folgende Frage auf: „Wie verhält es sich mit der Strömung, wenn der Hauptfluß einen Nebenfluß aufnimmt?“ Bei der Mensola beobachtet er, wie die starke Strömung das Erdreich aushöhlt; bei der Elsa, wie die Strömung den Kieselsand mit sich fortreißt.

In diese Arbeiten vertieft, läßt Leornado sich von einem Kaufmann aus Siena Näheres über die Kanäle in Flandern berichten, woraus hervorgeht, „daß ein Fluß, der von einer Seite auf die andere geleitet werden soll, nicht plötzlich, sondern nur ganz allmählich in eine andere Richtung gebracht werden kann; und dazu müssen Wehre in bestimmten Zwischenräumen im Fluß aufgeschüttet werden, so daß der Fluß in den ihm gegebenen Kanal mündet und sich so von der Stadt entfernt, die man schädigen will“.

Während er an der Schlacht von Anghiari arbeitete und seinen wissenschaftlichen Studien oblag, blieb Leonardo keine Zeit, sich der Malerei so zu widmen, „wie es die Maler tun, denen die Kunst Broterwerb ist“.

Am 24. Mai 1504 hoffte Isabella Gonzaga bestimmt, endlich etwas von Leonardos Hand zu besitzen, und in einem Briefe bat sie ihn um ein Bild des zwölfjährigen Jesu im Tempel, und zwar mit jenem sanften und holdseligen Ausdruck dargestellt, den er so wunderbar zu malen verstand. Angelo del Tovaglia antwortete der Markgräfin am 27. Mai: „Er hat mir hoch und teuer versprochen, es in seinen freien Stunden, die er bei dem Gemälde für die Signoria erübrigen kann, zu malen. Ich werde nicht verfehlen, die Arbeiten sowohl bei Leonardo als auch bei Perugino, der das andere Bild für Euch malt, zu beschleunigen; beide haben mir ver-

sprochen, sich zu beeilen, denn beiden scheint daran zu liegen, Euch zu dienen. Aber ich fürchte, daß sie eine Wette eingegangen sind, wer am spätesten fertig wird. Ich weiß nicht, wer gewinnen wird, aber ich bin sicher, Leonardo wird Sieger sein."

Währenddessen starb am 9. Juli 1504 Ser Piero da Vinci. Kurze Zeit vorher hatte sich Leonardo wahrscheinlich mit einer Grenzfrage für seinen Vater beschäftigt, wie es aus einer Skizze hervorgeht, die einen Landstrich am Arno darstellt und die die Namen: „Giovanni Faber — Lazzaro del Volpe — Comune — Ser Piero" — trägt. „Am 9. Juli," schreibt Leonardo, „Mittwoch, um 7 Uhr, starb Ser Piero da Vinci, Notar der Signoria, mein Vater, 80 Jahre alt. Er hinterläßt 10 Söhne und zwei Töchter." Mehrere Male noch spricht er von dem Todestag; jedoch hatte er von dem väterlichen Erbe nichts zu erwarten, da er nie als legitimes Kind anerkannt worden war.

Das Leben, das Leonardo zu jener Zeit führte, war äußerst bescheiden. Die Republik Florenz zeigte sich ihren Künstlern gegenüber durchaus nicht großmütig. „Montag, den 13. Februar," schrieb ein Schüler, „Leonardo 7 soldi zum Ausgeben geliehen". Der Künstler verwaltete seine kleinen Einnahmen selbst, und aus den Manuskripten ersehen wir seine große Sparsamkeit. Vom 29. Juni bis 9. August gab er für sich und seine Schüler nur 18 Goldgulden aus. Am 9. August gab er dem Gutsverwalter „6 grossoni" zum Auslegen. Essen und Kleidung waren äußerst bescheiden. „Das Geld, das du nicht gebrauchst," denkt er, „bleibt dir sicher, jedoch das, was du verdienst und nicht zu deinem Lebensunterhalt verwendest, befindet sich in den Händen anderer, ohne daß du es willst".

Am 30. Oktober 1504 schrieb Isabella von Mantua

wieder an Leonardo und bat ihn, er möge sich, wenn ihn das Florentiner Geschichtsbild „langweile“, in seinen Mußestunden an das kleine Bild setzen, das er ihr versprochen hatte. Hierauf antwortete der Künstler ausweichend. Anfang Januar 1505 wollte Salai gern, als Entschädigung für die Unliebenswürdigkeit seines Meisters, der Markgräfin etwas nach ihrem Geschmack malen; doch wurde der Vorschlag nicht angenommen; er wurde nur herangezogen, das Bild zu begutachten, das Pietro Perugino endlich für Isabella vollendet hatte.

Da machte der grausame Verfall des großen Schlachtenbildes in der Sala del Consiglio einen gewaltigen Einschnitt in das Leben Leonardos.

In der ersten angstvollen Ungewißheit hatte sich der Künstler in sein Studierzimmer zurückgezogen, um die Gleichwertigkeit der geometrischen Figuren zu untersuchen. „Von mir, Leonardo da Vinci,“ steht unter einem Kodex des South Kensington Museum, „ist am 12. Juli 1505 das Buch angefangen worden, das betitelt ist: Umgestaltung eines Körpers in einen anderen, ohne Hinzufügung oder Entfernung eines Stoffes“.

Aber als die angstvolle Ungewißheit Wahrheit wurde, und sich die Grundfarbe unerbittlich von der Mauer löste, wie bei dem Abendmahl in Mailand, da verließ Leonardo mit zerbrochenem Herzen Florenz und zog sich nach Fiesole zurück.

Die kräftigende Luft und die Gesellschaft Alessandro Amadoris taten das ihrige, ihn wieder aufzurichten.

Und nun vertieft sich Leonardo mit ähnlichem Eifer, mit dem er die Ausführung des Schlachtenbildes und seine geometrischen Studien begonnen hatte, in die Forschungen über die Luftschiffahrt, denn er mußte sich betäuben und mußte vergessen.

Der Künstler hatte, wie wir aus alten Schriften ersehen, seine Forschungen schon in Mailand, im Garten des Herzogs Galeazzo begonnen. Seine erste Idee war, an den menschlichen Körper zwei große Flügel anzubringen, die, wenn sie sich in die Höhe schwangen, die Luft durch zahllose Zwischenräume hindurchließen; diese preßten sich, wenn sich die Flügel wieder zur Erde senkten, ganz dicht zusammen. — „Versuche deine Maschine über dem Wasser, damit du dir beim Fallen nicht wehe tust", hatte Leonardo geschrieben. „Umgürte dich mit einem breiten Schlauch, damit du beim Fallen nicht ertrinkst." Welches das Ergebnis dieser ersten Versuche war, wissen wir nicht mit Bestimmtheit festzustellen, nur Gerolamo Cardano schreibt in einem unklaren Satz in seinem Werke „De subtilitate": „Auch Leonardo da Vinci stellte Flugversuche an, aber sie gelangen ihm schlecht; er war ein großer Maler."

In der folgenden Zeit hatte der Künstler nie unterlassen, seine Beobachtungen über den Flug und den Bau der Vögel zu sammeln, auf denen sich dann jene „Teorica de'volatili" aufbaut, die auch heute noch ein unerforschtes Gebiet der exakten Wissenschaft ist. Aber erst 1506 schien Leonardo der Moment gekommen, die Früchte seiner langwierigen Mühen zusammenfassen zu können. Er beschleunigte seine eigenartigen Forschungen. Am 14. März erwähnt er den „cortone, einen Raubvogel", den er, als er nach Fiesole ging, auf den Besitzungen der Florentiner Familie de' Barbigia sah.

Links von Fiesole, von Florenz aus gesehen, erhebt sich ein kahler Berg. Auf diesem wollte Leonardo sein Luftschiff, das ähnlich gebaut war wie das von Blanchard und Lilienthal später konstruierte, bei den wechselnden Luftströmungen ausproben. Der Berg, der zu diesem

Versuche bestimmt war, hieß Ceceri; die Flugmaschine nannte Leonardo Cecero, das heißt Schwan; und nach der Überlieferung heißt es noch heute im Volke, von dem kahlen Berge bei Florenz sei ein großer Schwan aufgeflogen, der dann in den Lüften verschwand, um nie wieder gesehen zu werden.

Leonardo selbst erzählt darüber folgendes: „Von dem Berge, der den Namen der großen Flugmaschine trug, begann der gewaltige Vogel seinen Flug und erfüllte die Welt mit seinem Ruhm.“ „Der große Vogel flog von dem Rücken seines großen Berges Ceceri auf, erfüllte alle Welt mit Erstaunen und brachte dem Nest, in dem er zur Welt kam, ewigen Ruhm.“

Außer mit den Studien über den Flug beschäftigte sich Leonardo noch mit Ingenieurarbeiten: „Straßenplan von Fiesole mit Wasseranlagen“ schrieb er.

Während der Künstler versuchte, die mißglückten malerischen Unternehmungen zu vergessen, trösteten ihn seine Schüler, er solle nicht unter der Last eines ersten Mißerfolges zusammenbrechen.

Und so finden wir Leonardo am 3. Mai 1506 wieder in Florenz; und ihm zur Seite Alessandro Amadori, der nie verfehlte, ihn bei jeder Gelegenheit anzufeuern, das Bild zu malen, daß er Isabella Gonzaga versprochen hatte. Der Domherr von Fiesole schreibt an die Markgräfin von Mantua: „Seit ich wieder in Florenz bin, bin ich zu jeder Zeit Euer Anwalt in den Angelegenheiten Leonardos, meines Neffen; und ich unterlasse nicht, mit aller Gewalt darauf zu dringen, daß er sich entschließe, den Wunsch Euerer Hoheit zu befriedigen und das von Euch bestellte Bild zu malen, das er Euch, wie es aus Briefen, die er mir zeigte, hervorgeht, vor vielen Monaten versprochen hatte. Er hat mir zugesichert, das Werk binnen

kurzem anzufangen, um sich Euerer Hoheit gefällig zu erweisen, deren geneigtem Wohlwollen er sich empfiehlt. Und wenn Ihr Euch darüber äußert, was das Bild vorstellen soll, so werde ich versuchen, Leonardo zu bestimmen, Euerem Wunsche zu entsprechen; denn ich hege kein größeres Verlangen, als mich Euch dankbar zu erweisen."

Verbindlich, jedoch voller Mißtrauen antwortet Isabella: „Ich freue mich, aus Euerem Briefe vom 3. dieses Monats zu ersehen, daß Ihr einen Besuch bei der Gemahlin des Gonfaloniere gemacht habt, was mir durch einen Brief Eurer Signoria bestätigt worden ist. Ebenso gefällt mir die Geschicklichkeit, mit der Ihr Leonardo bewogen habt, endlich das Bild für mich zu malen, das ich bestellt habe, sowie ich Euch für alles danke und Euch so fortzufahren bitte."

Leonardo jedoch malte das Bild nicht, und Isabella Gonzaga hatte nach der letzten kalten, lakonischen Antwort allen Mut zu weiterem Drängen verloren. Ebenso wie Florenz seinen Wunsch unerfüllt sah, „ein bedeutendes und großes Werk" seines Bürgers zu besitzen, ebenso blieb das Verlangen der Fürstin von Mantua nach „einer gemalten Figur" unbefriedigt und schlief endlich ganz ein.

Um diese Zeit begann Leonardo jenes berühmte Bild „La Gioconda", an dem er, wie Vasari sagt, „vier Jahre malte, um es schließlich unvollendet zu lassen".

Francesco del Giocondo (1460—1528) hatte 1495 seine dritte Gemahlin, Monna Lisa, geheiratet, eine „Edelfrau aus Neapel" gebürtig, aus der Familie der Gherardini. 1499, als Giocondo das Amt eines der zwölf bonomini bekleidete, starb ihm eine Tochter, vielleicht seine einzige. „Eine Tochter von Francesco del Giocondo wurde in Santa Maria Novella beigesetzt", heißt es kurz im Kirchenbuch. — Wenn wir annehmen, daß

Monna Lisa 20 Jahre alt war, als sie sich verheiratete, so war sie 24 Jahre alt, als ihr Kind starb und ungefähr 30, als Leonardo sie malte; ein Alter, in welchem die Schönheit des Weibes leuchtet wie die Sonne bei Sonnenuntergang.

Der Künstler riß sich von den Arbeiten an der Sala del Papa, an der Sala del Consiglio und von seinen wissenschaftlichen Studien los und begann, wie um sich innerlich wieder aufzurichten, Monna Lisa del Giocondo zu malen. „Da Madonna Lisa so wunderbar schön war, so hielt er, während er malte, darauf, daß immer jemand zugegen war, der sang, spielte oder Scherz trieb, damit sie fröhlich bleibe und sich kein trauriger Zug auf ihrem Antlitz zeige, wie es oft bei der Porträtmalerei vorkommt." (Vasari.)

Die Aufgabe, die sich Leonardo bei dem Gemälde der Monna Lisa stellte, jener Frau, die mit allen Reizen der Natur ausgestattet war, bestand darin, jeden, der es sah, zu fesseln. Er wollte mit dem Pinsel Leben schaffen! — Das Ziel der Porträtmalerei besteht, nach Leonardo, darin, die sterbliche Hülle durch die Kunst unsterblich zu machen. „Sie erhält jene Harmonie im Ebenmaß der Glieder lebendig, die die Natur mit allen ihren Kräften nicht zu bewahren vermag. Sie erhält das Abbild einer göttlichen Schönheit, deren Urbild Zeit und Tod nur zu bald zerstören." Seine Idee grenzt fast an Tollheit. Sein Pinsel sollte ein Wesen malen, Atom für Atom, und sollte dann daraus ein lebendes Geschöpf machen; er sollte alle Einzelheiten, die man nur mit der größten Genauigkeit malen kann, wiedergeben und diese in der Harmonie eines einzigen, tiefen Ausdrucks vereinigen.

Während Leonardo auf der Leinwand all die kleinsten Züge lebendig werden ließ, die ein Antlitz formen, bemerkte er mit Staunen eine Tatsache, die später einen



MONA LISA

(Louvre, Paris)

Teil seiner Theorie über die Perzeption bilden sollte. Als er nämlich kurz hintereinander die Pupille des lebenden Auges mit der des gemalten verglich, bemerkte er eine leichte Abweichung, die vorher nicht vorhanden war. Da entdeckte er, daß sich die Pupille vergrößert und verkleinert. Galileo schrieb später: „Unter tausend Menschen, die bei den Katzen beobachtet haben, wie sich die Pupille vergrößert oder verkleinert, gibt es nicht zwei, ja kaum einen, der den gleichen Vorgang in dem menschlichen Auge beobachtet hat." Galileo erinnert sich nicht daran, daß er davon schon im Porta und im Sarpi gelesen hatte, und glaubte, der einzige zu sein, der diesen geheimen Vorgang kenne. Schon Leonardo hatte geschrieben: „Unsere Pupille vergrößert und verkleinert sich, je nach Helligkeit und Dunkelheit des Gegenstandes, den sie betrachtet; schon beim Malen eines Auges hat mich dies irregeführt; dies diene dir zur Lehre!" Der Pinsel hatte das Genie an Scharfsinn übertroffen! Schon in seinem Trattato hatte Leonardo dem Dichter gesagt: „Du kannst mit der Feder nicht das ausdrücken, was der Maler mit dem Pinsel vermag."

Das Bild der Monna Lisa gelang Leonardo so, wie er es sich gewünscht hatte. „Die Augen besaßen jenen Glanz und jene Feuchtigkeit, wie wir es im Leben an ihnen beobachten. Rötlich blaue Äderchen umgaben sie, ebenso Wimpern, wie sie nur der zarteste Pinsel ausführen konnte. Bei den Brauen konnte man sehen, wo sie am vollsten, wo am spärlichsten gewachsen waren, wie sie aus den Poren der Haut hervorkamen und wie sie sich wölbten, so natürlich, wie man sie sich nur vorstellen kann. An der Nase waren alle jene kleinen, schönen Poren, rötlich und zart, aufs treueste nachgebildet; der Mund besaß, wo die Lippen sich schlossen, und wo das Rot mit dem Fleisch-

ton des Gesichtes sich vereint, eine Vollkommenheit, daß er nicht wie gemalt, sondern in Wahrheit wie Fleisch und Blut erschien. Wer die Halsgrube aufmerksam betrachtete, glaubte das Schlagen der Pulse zu sehen! Kurz, man kann sagen, dies Bild war in einer Weise ausgeführt, die jeden großen Künstler und jeden Laien, der es sah, erbeben machte.“ (Vasari.)

Leonardo selbst hat uns den Eindruck beschrieben, den sein Bild hervorrufen sollte: „Alle Sinne, zusammen mit dem Auge, will es gefangen nehmen, und es scheint, als ob sie mit dem Auge wetteifern wollen. Es scheint, daß, wenn der Mund das Bild sich zu eigen machen könnte, das Ohr sich freuen würde, von seiner Schönheit zu hören. Der Gefühlssinn würde diese durch alle seine Poren empfinden, die Nase würde glücklich sein, die Luft einatmen zu können, die von dem Munde ausströmt.“

An dem Bilde der Gioconda im Louvre ist die Zeit nicht spurlos vorübergegangen, aber der violette Ton, aus dem die unvergleichliche Gestalt hervortritt, gibt dem Ganzen etwas unsagbar Fesselndes. Nur eine Skizze zu diesem Bilde besitzen wir; sie befindet sich im Windsor-Castle und ist eine Studie jener göttlichen, ruhenden Patrizierhände, die schon von so manchen Dichtern besungen worden sind.

Im Codice Atlantico ist eine Seite vorsichtig mit einem großen Tintenfleck bedeckt. Die wenigen Worte, die noch leserlich geblieben sind, scheinen von tiefer Leidenschaft beseelt zu sein. Spricht aus ihnen die Liebe zum Weibe, zur Kunst oder zur Wissenschaft?

„Wo komme ich zur Ruhe?“ schreibt Leonardo. „Dort, wo du es in kürzester Zeit erfahren wirst. — Licht. — Weiß. — Gelb. — Grün. — Carmin, Lackfarbe.“

Von einem Gedicht, das nicht von Leonardo verfaßt, aber an ihn gerichtet ist, sind nur noch die wenigen abgebrochenen Worte übrig:

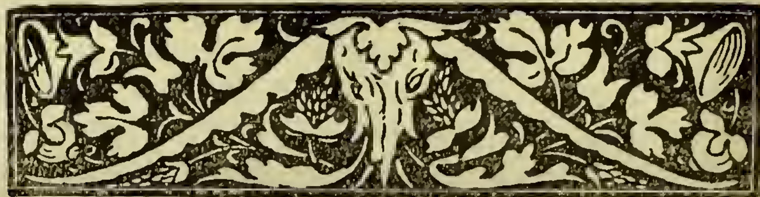
„Mein Leonardo, habt nicht — — —

„O, Leonardo, warum leidet Ihr so?“

An anderer Stelle dieser Seite glaubt man, es mit einem Übersetzungsversuch aus dem Griechischen zu tun zu haben.

Weiter liest man: „Um Schatten zu malen, nimm Grün und Lackfarbe in den Halbschatten und in das tiefe Dunkel.“

„O Zeit, Zerstörerin aller Dinge, o neidisches Alter, du vernichtest alles und zernagst mit dem harten Zahn der Jahre nach und nach alle Dinge und führst sie langsam dem Tode zu. Als Helena sich im Spiegel betrachtete und die tiefen Falten sah, die das Alter in ihr Antlitz gegraben hatte, weinte sie und dachte bei sich: warum wurde ich zweimal geraubt? O Zeit, du Zerstörerin aller Dinge, o neidisches Alter, das du alle Dinge vernichtest!“ . . .



Siebentes Kapitel.

Die Natur ist voll von Gesetzen, die von der Forschung noch nicht ergründet sind. I. 18 r.

Die wissenschaftlichen Studien und die neuen Erfahrungen über die Flugmaschine genügten nicht, um Leonardos Geist von all dem abzulenken, was ihn stets an die Schlacht von Anghiari erinnerte, bei deren Vollendung er so viel Mißgeschick gehabt hatte. —

Dank seinem eigenen Bemühen oder dem anderer erhielt er einen Urlaub von der Signoria von Florenz und konnte sich daher auf drei Monate nach Mailand begeben. Dieser Urlaub kam gerade in dem rechten Augenblick; so konnte er den unzähligen Schwierigkeiten aus dem Wege gehen, die ihm unüberwindlich erschienen. Am 30. Mai 1506 erhielt Leonardo den erwünschten Urlaub, „unter der Bedingung, sich nach drei Monaten den Stadtältesten von Florenz wieder vorzustellen, widrigenfalls er 150 Dukaten in Gold als Buße zu zahlen habe."

In Mailand war von all dem Glanz des Hauses Sforza nur noch ein schwacher Schimmer übrig geblieben. Trotzdem waren die Samenkörner der Kunst und der Wissenschaft frei und üppig, wie auf einem fruchtbaren Boden, aufgegangen, und Leonardo konnte die Fortschritte der künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen erkennen,

denen er einst mit seinem mächtigen Geiste die Wege angebahnt hatte.

Karl von Amboise, „seigneur de Chaumont-sur-Loire“ (1473—1511), der schon mit 20 Jahren Einblick in die herrliche italienische Kunst bekommen hatte und im Namen Ludwigs XII. das Herzogtum Mailand regieren sollte, hegte den Wunsch, der Lombardei jene Blüte der Kultur wiederzugeben, die noch frische Spuren zurückgelassen hatte. Man kann sich vorstellen, mit welchen Zeichen höchsten Wohlwollens er Leonardo empfing, den er schon seit den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Italien um des ruhmreichen Namens willen liebte. Er gab ihm den Auftrag zu einigen Gemälden sowie zu einigen großen architektonischen und hydraulischen Plänen und verstand es, die Größe und Vielseitigkeit dieses Genies vollständig zu würdigen, das seines Erachtens „noch nicht genug verehrt wurde“.

Die soeben begonnenen Werke und die wachsende Liebe zu dem Künstler veranlaßten Karl von Amboise, am 18. August 1506 die Signoria von Florenz zu bitten, Leonardos Aufenthalt in Mailand um noch weitere drei Monate zu verlängern. „Denn Wir gebrauchen Meister Leonardo noch, damit er einige Werke fertigstelle, die Wir ihn haben anfangen lassen und die Eueren Gnaden viel Vergnügen bereiten werden; daher bitten Wir Euch, die Zeit, die Ihr besagtem Leonardo bewilligt habt, trotz des von ihm gemachten Versprechens zu verlängern, damit er noch in Mailand bleiben und die Werke vollenden kann.“ „Es möge ihm wenigstens für den ganzen folgenden Monat der Urlaub bewilligt werden“, fügt am folgenden Tage der Sekretär des Stadthalters hinzu, „ohne daß er dadurch zur Zahlung der Geldbuße verpflichtet sei“.

Pier Soderini, der seinen mächtigen Freund nicht

kränken wollte, willigte scheinbar gutwillig in das Gesuch ein. Dann aber, als Karl von Amboise Ende September die Bitte um eine zweite Frist von einigen Tagen vorlegte, antwortete Piero schroff: „Euere Gnaden entschuldigen sich, daß sie für Leonardo wieder um einen Tag Frist bitten. Doch hat sich dieser gegen Unsere Republik nicht so benommen, wie er es hätte tun müssen; denn er hat von Uns viel Geld angenommen und hat das Bild, das er für Uns malen sollte, nur zum kleinsten Teile vollendet; er hat sich aus Liebe zu Euerer Gnaden schon als Verräter an Uns benommen. Da das von Uns bestellte Bild für die Öffentlichkeit bestimmt ist, so bitten Wir Euch, keine weiteren Gesuche an Uns zu richten, denn Wir können diese Euch nicht bewilligen, ohne Uns gerechten Tadel zuzuziehen."

Damals war die Seele des Gonfaloniere noch von der Hoffnung erfüllt, das Gemälde in der Sala del Consiglio endlich fertig zu sehen; er sagte sich aber nicht, daß seine schroffe Beleidigung Leonardo nur darin bestärkte, sein Versprechen nicht inne zu halten.

Leonardo war nicht der Mann, der die Anklage des Soderini ohne Entgegnung ließ. Sicher hatte er sofort nach Florenz zurückkehren wollen, doch ließ es der Stadthalter von Mailand nicht zu. Da Leonardo von Pier Soderini beschuldigt worden war, betrogen zu haben, wurde er, wie Vasari erzählt, in Florenz verleumdet; daher bemühte er sich mit seinen Freunden, das nötige Geld zu beschaffen und es dem Gonfaloniere zu geben. Dieser wollte es jedoch nicht annehmen. „Hüte dich", hatte der Künstler geschrieben, „daß die Begierde nach Geld nicht die Ehre des Künstlers in dir töte, denn Ehre ist mehr als Reichtum."

Am 16. Dezember entschloß sich Leonardo schweren

Herzens, von Mailand nach Florenz zurückzukehren. Die Zukunft war für ihn wieder unsicher und dunkel. Karl von Amboise gab ihm einen Brief an die Signoria mit, der nicht nur dem zur Ehre gereichte, für den er geschrieben war, sondern auch dem Schreiber selbst.

„Die ausgezeichneten Werke, die der Künstler in Italien ausgeführt hat, und besonders in dieser Stadt, zwangen mich, Magister Leonardo, Eueren Bürger, zu lieben, schon ehe ich ihn gesehen hatte. Und ich muß gestehen, daß ich zu der Zahl derer gehöre, die ihn liebten, ohne ihn vorher persönlich gekannt zu haben.

Aber seitdem ich mit ihm lebe und aus eigener Erfahrung seine verschiedenen Tugenden erprobt habe, sehe ich, wie sein Name, der seiner Gemälde wegen gefeiert wird, noch auf dem Gebiete zu wenig bekannt ist, auf dem er ganz Hervorragendes leistet!

Ich muß gestehen, daß alles, was er an architektonischen Zeichnungen auf mein Geheiß gemacht hat, so gut ausgeführt war, daß ich nicht nur damit zufrieden war, sondern es sogar bewunderte.

Da Ihr so liebenswürdig waret, ihn mir für einige Zeit zu meiner großen Freude zu überlassen, so wäre es unschön, wenn ich Euch nicht jetzt, da er wieder in sein Vaterland zurückkehrt, dafür danken würde.

Ich danke Euch von ganzem Herzen; und wenn es sich ziemt, Euch einen Mann mit so hervorragenden Fähigkeiten noch zu empfehlen, so tue ich es hiermit nach Kräften."

Karl von Amboise hatte in Leonardo ein Universalgenie gefunden, und er zögerte nicht, der Signoria von Florenz seine Bewunderung und seine Verehrung für dieses Genie auszusprechen.

Leonardo hatte in der Zeit von Juni bis Dezember

im Hause des Stadthalters gewohnt. Wohl war das Leben in Mailand ein anderes als zur Zeit des Lodovico Sforza, doch dem Freunde der Einsamkeit und des Nachdenkens mußte es so noch angenehmer erscheinen. In diese Zeit fällt vielleicht die Begegnung Leonardos mit Gian Giorgio Trissino, bei der es sich um wissenschaftliche Dispute handelte. Mit Trissino kamen alle Mailänder Künstler zu Leonardo, allen voran Bernardino da Treviglio.

Aber welches waren die Werke des Florentiners, von denen in dem Briefe an die Signoria gesprochen wurde? Ein kleines Bild, das nach Blois gebracht wurde, Zeichnungen von architektonischen und hydraulischen Plänen, vielleicht auch Studien über Kriegsbaukunst. Was dies für ein kleines Bild gewesen ist, hat man bis jetzt noch nicht feststellen können. In Windsor, in der Sammlung Bonnat und in den Uffizien sind einige Zeichnungen, die eine Madonna mit dem Kinde darstellen. Der Knabe spielt mit einem Kätzchen. Wir wissen aber nicht, ob Leonardo diese Idee, die er schon lange mit sich herumtrug, wirklich in ein Gemälde umsetzte. Auch sind die Nachrichten über die architektonischen, hydraulischen und militärischen Arbeiten, die Karl von Amboise nicht nur befriedigten, sondern sogar mit Bewunderung erfüllten, in Dunkel gehüllt.

Aber welche neuen Enttäuschungen erwarteten den Künstler in Florenz! Von Stunde zu Stunde schob er die ihm so unangenehme Reise auf.

Ganz plötzlich erhielt die Signoria von Florenz am 12. Januar 1507 von Francesco Pandolfi, Gesandter Ludwigs XII. in Blois, ein Schreiben, in dem es hieß, daß der König von Frankreich den Wunsch hege, Leonardos Arbeitskraft in seine Dienste zu stellen. „Und

dieser Wunsch", fügte er hinzu, „wurde durch ein kleines Bild von des Meisters Hand hervorgerufen, das kürzlich hierher gebracht wurde, und das man für ganz besonders gut hält."

Dieses Mal kam der glückliche Zufall so zur rechten Zeit, daß unwillkürlich der Verdacht aufsteigt, die Einladung des Königs sei von Leonardo selbst bewirkt worden.

„Als ich in dieser Woche am Hofe des allerchristlichen Königs war", schreibt der florentinische Gesandte, „rief mich Seine Majestät und sagte zu mir: Euere Signoria muß mir einen Dienst erweisen. Schreibt ihr, daß ich ihren Maler, Meister Leonardo, in meine Dienste nehmen will, damit er mir etwas male. Und seht zu, daß ihm die Signoria befehle, mir sofort zu Diensten zu sein, und daß er nicht eher von Mailand fortgehe, als bis ich dort angekommen bin. Er ist ein guter Maler, und ich möchte gern etwas von seiner Hand besitzen. Schreibt dies nach Florenz, damit es nach meinem Wunsche geschieht; schreibt sofort und schickt den Brief ab."

Pandolfini antwortet dem Könige, wenn Leonardo noch in Mailand sei, werde die Signoria ihm den Befehl erteilen, dem Herrscher zu dienen, der ihn dann auf alle Fälle bereit finden werde.

Der Gesandte fährt dann fort: „Während wir miteinander sprachen, fragte ich Seine Majestät, welche Art Bilder er von ihm wünsche. Der König antwortete: ein paar Madonnenbilder und anderes, was mir gerade in den Sinn kommt, und vielleicht lasse ich mich auch selbst von ihm malen." Bei dieser Gelegenheit sprach der Fürst des längeren von Leonardos Kunstfertigkeit und seinen anderen Fähigkeiten. „Er fragte mich", sagt Pandolfini weiter, „ob ich ihn persönlich kenne; und als ich ihm sagte, daß ich eng mit ihm befreundet sei, antwortete er

mir: schreibt ihm sofort ein paar Zeilen, daß er nicht eher von Mailand abfahre, als ihm nicht die Signoria aus Florenz geschrieben hat. Und aus diesem Grunde schrieb ich besagtem Leonardo einige Zeilen, um ihm zu zeigen, wie hochherzig der König sei, und ich gemahnte ihn, selbst auch edel zu sein." —

Zwei Tage darauf, am 14. Januar, schrieb Ludwig XII. persönlich an die Signoria: „Nous avons nécessairement abésognes de maistre Léonard a Vince, paintre de Votre cité de Fleurance, et que intendons de luy faire fer quelque ouvrage de sa main, incontenent que nous seron a Millan, qui sera in briev, Dieu aidand. Et incontenent toutes lettres que vous récevez, luy escripvez, que, insynes a nôtre venue à Millan, il ne bouge de delà."

Die Signoria sah sich wohl oder übel gezwungen, Leonardo zu gestatten, das zu tun, was er für zweckmäßig fand, und ihn von jeder Geldbuße völlig zu befreien. Die Schlacht von Anghiari blieb also gänzlich unvollendet; ja, von Tag zu Tag ging der spärliche Anfang des Gemäldes mehr und mehr seinem vollständigen Untergange entgegen.

Leonardo hatte sich indessen in der Zeit von Mitte Dezember 1506 bis Mai 1507 nach Vaprio bei Mailand zurückgezogen und in dem Hause eines Edelmannes gewohnt, der ihn bei sich aufgenommen hatte, teils aus Bewunderung für den Künstler, teils aber auch aus dem Wunsche heraus, seinem jungen Sohne Gelegenheit zu geben, sich im Zeichnen zu vervollkommnen. Dieser Edelmann war Gerolamo Melzi, der Vater des liebenswürdigen und schönen Francesco Melzi, der damals ungefähr 14 Jahre alt war. Stille und angenehme Tage verbrachte Leonardo in diesem ruhigen, bürgerlichen Hause. Beim Nahen des warmen Frühlings ließ Leonardo die

winterlichen Studien über Mathematik und Mechanik beiseite und vertiefte sich in die Termologie, Hydraulik und Kosmologie. „Der Spiegel von Meister Luigi“, zeichnete er auf. „Mache eine Wage mit einem Pfeil und wiege zuerst den glühenden, dann den erkalteten Gegenstand. Flut und Ebbe bei der Mühle von Vaprio erprobt.“

Von Zeit zu Zeit begab sich der Künstler nach Mailand, um bei Karl von Amboise die ihm versprochene Rückerstattung des Weinberges vor Porta Vercellina zu beschleunigen. Dieses Grundstück war ihm 1499 von Lodovico il Moro geschenkt worden; später hatte man es jedoch wieder eingezogen. Auch verschaffte er sich gleichzeitig einige wissenschaftliche Werke, über die er dann in seiner ländlichen Ruhe nachdachte und die er mit seinen Bemerkungen kommentierte. Er schrieb in eins seiner Hefte: „Ich gehe meiner Gartenangelegenheit wegen nach Mailand. Giordano „De Ponderibus“ und der „Conciliator“. — Ebbe und Flut des Meeres. — Lasse 2 Tragsäcke machen. — Lasse dir die Drechselbank von Boltraffio zeigen und einen Stein darauf bearbeiten. — Lasse das Buch dem Meister Andrea il Tedesco.“

Zweifellos war Leonardo am 27. April 1507 in Mailand, um der gerichtlichen Rückstattung seines Weinberges persönlich beizuwohnen. „Was die Angelegenheit des Magister Leonardo aus Florenz anbelangt“, hatte Karl von Amboise am 20. April an die Regi Maestri delle entrate straordinarie geschrieben, „so teilen wir Euch mit, daß wir ihm den Weinberg in demselben Zustand zurückerstatten, wie er ihm seinerzeit für die Arbeiten an der „Camera“ geschenkt wurde. Und sehet zu, daß er nicht einen Soldo eigener Ausgaben dabei habe.“

Leonardo blieb noch für einige Zeit in Vaprio. Auf der Fassade des Palastes der Melzi ist eine Madonna mit

dem Kinde in kolossaler Größe in Freskomalerei dargestellt. Das Bild, das in der Malweise sehr an Leonardo erinnert, scheint von Melzi mit Hilfe seines Lehrers ausgeführt zu sein, wenn man es nicht, wie viele sagen, als ein Werk Sodomas ansieht, der zu damaliger Zeit in Vaprio weilte.

Endlich kam der langersehnte Tag, an dem Ludwig XII. mit Leonardo zusammentreffen sollte. Der Pomp der Einzugsfeierlichkeiten, für die Leonardo wahrscheinlich den nackten, auf einen langen Stab gestützten Christus gezeichnet hatte (heute im Windsor-Castle), zog an dem französischen Herrscher, dem „guten Fürsten“ vorbei, der mit größter Leutseligkeit und fast wie ein Privatmann mit weisen und schönen Worten von dem göttlichen Sohne Italiens sprach. Der mächtige Herrscher war am 24. Mai 1507 in Mailand eingezogen. Von diesem Augenblick an sprach er von dem Künstler als von: „notre chier et bien aimé Léonard de Vinces“, und ernannte ihn zum „peintre du roy“ und „peintre et ingegneur ordinaire.“.

Ludwig XII. blieb diesmal einundeinhalb Monate in der lombardischen Hauptstadt und bestellte bei Leonardo dringend jene Madonnenbildchen, die ihm so sehr am Herzen lagen. Jedoch gelang es dem Künstler, der bald von der Malerei zu wissenschaftlichen, besonders zu hydraulischen Forschungen überging, seinen Herrn, der jede Geistesarbeit bewunderte, so für seine Ideen zu interessieren, daß er ihm zwölf Unzen Wasser vom Naviglio di San Cristoforo versprach, als nach der Dürre des Sommers Veränderungen an den Kanalmündungen bemerkbar wurden.

Ganz plötzlich mußte Leonardo wegen einer unleidlichen Angelegenheit gegen seinen Willen nach Florenz zurückkehren. Ser Piero da Vinci war, wie gesagt, am 9. Juli

1504 gestorben, ohne Testament gemacht zu haben. Die sieben Söhne verweigerten Leonardo, als dem illegitimen Sohne, jedwedes Anrecht auf die Erbschaft und teilten am 30. April 1506 unter sich das väterliche Vermögen. Leonardo erhob keinen Einspruch und ließ nichts von sich hören. Wohl hätte er geeignete Gründe vorbringen können, doch wollte er lieber ruhig bleiben, um sich nicht in eine Angelegenheit einzulassen, deren endliche Erledigung er nicht absehen konnte. Aber als ihm Ende des Frühjahrs 1507 zu Ohren kam, daß die Brüder, unter Leitung des ältesten, auch ein Testament des Onkels nicht anerkennen wollten, das „drei Jahre nach dem Tode des Vaters gemacht worden war", da dachte er, daß nun der Augenblick gekommen sei, unverzüglich nach Florenz zu gehen, um sich Recht zu verschaffen.

Ein Hauptmoment des gerichtlichen Verfahrens war zweifellos die Illegitimität Leonardos. Dieser stürzte sich mit so vielem Eifer in die Angelegenheit, daß es einen wunder nimmt, da es sich ja hier mehr um eine Frage der Eitelkeit als um andere Vorteile handelte. Denn wirklich war die Erbschaft des Onkels Francesco lächerlich klein. Sein Besitz betrug außer dem Haus, das er bewohnte, nur 500 Lire, eine Summe, zu deren Vergrößerung er sein Leben lang nichts beisteuerte, denn in einem Grundbuche von 1451 heißt es: „Er wohnt in seinem Hause und tut nichts"; und 1498 schreibt er selbst: „Ich lebe in meinem Hause ohne Tätigkeit und Arbeit."

Bevor Leonardo nach Florenz kam, hatte Ludwig XII. einen Brief an die Signoria geschrieben, und auch Chaumont gab dem Künstler ein Empfehlungsschreiben mit. Der Brief des Königs, vom 26. Juli datiert, enthielt die inständige Bitte, die gerichtliche Verhandlung des Künstlers „möglichst zu beschleunigen", „pour l'occupaction

continuelle qu'il a près et alentour de nostre personne". In dem Empfehlungsschreiben des Chaumont heißt es auch: „Meister Leonardo, Maler des allerchristlichsten Königs, kommt nach Florenz. Nur sehr ungern haben wir ihm Urlaub gegeben, damit er mit seinen Brüdern über seine Erbschaftsangelegenheit verhandeln könne; denn er muß notwendig ein Bild für den König zu Ende malen. Damit er zu diesem Zweck bald zurückkommen kann, bitten wir Eure Hoheit, ihn schnell zurückzuschicken, und damit seine Angelegenheit gefördert werde, ihm jede Hilfe und Gunst zuteil werden zu lassen."

Konnten schon Ludwig XII. und Karl von Amboise die Zeit nicht erwarten, bis der Prozeß beendet war, so war Leonardo selbst nicht weniger ungeduldig, denn Florenz war für ihn ein Ort trauriger Erinnerungen. „Vor wenigen Tagen kam ich aus Mailand hierher," schrieb er selbst am 18. September an Ippolito d'Este, den er um den Beistand des Priors der Signoria, Raffaello Girolami bat, „und da einer meiner ältesten Brüder ein Testament nicht anerkennen will, das drei Jahre nach dem Tode meines Vaters gemacht worden ist, so will ich mir, da ich vollständig im Rechte bin, nicht in einer Sache unrecht tun lassen, an der mir sehr viel liegt; und daher bitte ich Eure Hoheit um ein Empfehlungsschreiben. Meine Angelegenheit wird wohl schon vor Allerheiligen erledigt sein."

Trotz der Briefe Ludwigs XII., Chaumonts und Leonardos selbst ging Allerheiligen vorüber, und die Verhandlung war noch immer am Anfang. Der Künstler zählte ungeduldig die Tage, nach Mailand zurückzukehren.

Während dieses unfreiwilligen Aufenthaltes in Florenz wohnte Leonardo in Via de'Martelli, im Hause Martelli, wo er „sechs Monate lang", oder länger, in engstem

Verkehr mit dem Bildhauer Giovan Francesco Rustici und mit dem Mathematiker Piero di Braccio Martelli lebte.

Giovan Francesco Rustici (1474—1554) arbeitete zu jener Zeit an der großen Bronzegruppe: Johannes der Täufer, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten betend, die seit 1511 das Baptisterium von Florenz schmückt. Als Mann von großer Liebe für Kunst und Wissenschaft fühlte er sich sehr zu Leonardo hingezogen, und während er an seinem Tonmodell arbeitete, duldete er nur Leonardo um sich, der ihn auch nie verließ. — „Viele sagen," schreibt Vasari, „jedoch wissen sie es selbst nicht besser, Leonardo selbst habe an dem Werke mitgearbeitet, oder habe Giovan Francesco wenigstens mit Rat und seinem guten Urteil zur Seite gestanden. Diese Figuren, die zu den besten der modernen Skulptur gehören, wurden im Hause des Giovan Francesco in Via de'Martelli dreimal gegossen und gereinigt; und ebenso die Marmorornamente, die Johannes umgeben, die beiden Säulen, der Rahmen und das Zeichen der Kaufmannszunft."

Piero di Braccio Martelli († 1525), der zweimal in den Manuskripten Leonardos erwähnt wird, war nicht nur ein höchst angesehener Bürger, sondern auch ein berühmter Mathematiker, was schon Grund genug war, um Leonardo für ihn zu interessieren. Er hatte vier Bücher über Mathematik verfaßt, die aber während des Sacco di Roma verlorengegangen sind. Sie hätten uns vielleicht ein neues Beispiel für den Einfluß geben können, den Leonardo auf die Mathematiker seiner Zeit ausgeübt hat.

Nach den Unterhaltungen mit Rustici und Martelli zog sich Leonardo in sein Arbeitszimmer zurück, wo er ein paar Stunden lang an den Bildern für Ludwig XII.

malte, sich aber größtenteils mit wissenschaftlichen Studien beschäftigte. Die Bilder, an denen er arbeitete, waren zwei Madonnen von verschiedener Größe. Die Forschungen drehten sich um Ausarbeitungen zahlloser Bemerkungen über Naturerscheinungen.

Den Forschungen über Perspektive und Körperproportionen gesellten sich die neuen Studien über Optik, Anatomie, Architektur, Mechanik, Hydraulik, Kosmologie, über Termologie und Akustik hinzu. In einer Bemerkung vom 22. März 1508 wird der Gedanke ausgesprochen, jenen großen Stoff zu ordnen, der als wissenschaftliche Grundlage der Naturwissenschaft diente und so den ersten Schritt zu jener Veröffentlichung ankündigt, die von jetzt ab alle anderen Gedanken in den Hintergrund stellen sollte. Auf der ersten Seite eines großen Handschriftenbandes, heute im British Museum, schreibt Leonardo: „Am 22. März 1508 in Florenz im Hause des Prior di Braccio Martelli begonnen: es war eine ungeordnete Sammlung, die aus vielen losen Blättern bestand, die ich abgeschrieben habe; und ich hoffe, daß ich alle nach dem Stoff einordnen kann. Doch ehe ich mit dem Ganzen fertig bin, werde ich wohl ein und dieselbe Abhandlung verschiedene Male niederschreiben; du darfst mich darum nicht tadeln, Leser, denn die zu erwähnenden Dinge sind zahlreich und das Gedächtnis kann nicht alle behalten und vermag nicht zu sagen: das will ich jetzt nicht schreiben, da ich es vorher schon geschrieben habe. — Wenn ich nun nicht in diesen Fehler verfallen will, so müßte ich bei jeder Abhandlung das Ganze wieder durchlesen, besonders weil zwischen den einzelnen Abschriften viel Zeit liegt."

Es waren zu viel neue Ideen, die angesichts der Natur in ihm aufstiegen. Und von dem Wunsche ge-

trieben, alles zu kennen und zu wissen, schrieb sie Leonardo in sein Notizbuch, das er stets bei sich trug. Es folgten dann Tage, an denen die praktischen Arbeiten seine ganze Fähigkeit in Anspruch nahmen; das waren „die langen Zwischenräume, von einer Abschrift zur andern". Doch stets stieg in ihm das unstillbare Verlangen nach neuen Forschungen wieder auf; dann notierte er alles, schrieb die naturwissenschaftlichen Theorien durcheinander auf, „ohne die vorhergehenden durchgelesen zu haben"; doch hoffte er, sie später, „je nach dem Stoffe, den sie behandeln, einordnen zu können". Aber wann?

Inzwischen zog sich die Verhandlung mit den Brüdern immer mehr in die Länge. Leonardo tat sein möglichstes, sie zu beschleunigen. „Mein Prozeß mit meinen Brüdern ist fast zu Ende," schrieb er im Codice Atlantico. „Ich will nur noch die Angelegenheit mit Ser Giuliano, meinem ältesten Bruder, erwähnen und Seine Hoheit daran erinnern, daß sie mir angeboten hat, sich meiner Verhandlung, oder besser gesagt, der Erbschaftssache meines Onkels anzunehmen. Das würde die ganze Sache beschleunigen."

Das Ende des Prozesses wird durch Briefabschnitte aus den Handschriften Leonardos, die Salai persönlich in Verwahrung hatte, und die er dem Meister bei seiner Rückkehr in Mailand übergab, näher beleuchtet. Der eine Brief ist an Chaumont gerichtet, der zweite an den Vorstand der Angelegenheiten für Wasserversorgung, der dritte an Francesco Melzi.

An Chaumont schreibt Leonardo kurz vor Ostern 1508 folgendermaßen: „Ich schicke Salai nach dort, um Eurer Exzellenz mitzuteilen, daß mein Prozeß mit meinen Brüdern bald zu Ende ist, und daß ich daher glaube, diese Ostern bei Euch sein zu können und zwei Bilder mitzubringen, auf denen zwei Madonnen in verschiedener

Größe dargestellt sind. Beide habe ich für den allerchristlichsten König angefangen." — „Die ich gemalt habe," hatte Leonardo beim Aufsetzen des Briefes geschrieben, um den Verdacht abzuwenden, daß er Tage und Nächte mit Forschungen verbracht habe. —

„Es wäre mir sehr lieb, wenn ich bei meiner Rückkehr wüßte, wo ich wohnen könnte, da ich Eurer Gnaden nicht gern zur Last fallen möchte, und auch, ob die Rente weiter bezahlt wird, da ich doch stets für den König gearbeitet habe.

„Ich schreibe dem Präsidenten wegen jener Unzen Wasser, die mir der König versprach, die ich aber noch nicht besitze, da der Kanal durch die große Hitze ausgetrocknet war, und die Mündungen noch nicht verändert sind. Es wurde mir jedoch versprochen, sie nach den Änderungen zu erhalten. Wenn ich Euch nun ersuche, sich mit dem Präsidenten in Verbindung zu setzen, so bitte ich Euch gleichzeitig, ihn daran zu erinnern, daß er, wenn die Änderungen gemacht sind, die Benutzung des Wassers, das ja zum größten Teile ihm gehören soll, mir überlasse. Denn ich hoffe bei meiner Rückkehr Dinge zu unternehmen, die unserem allerchristlichsten König gefallen werden."

„Da ich annahm, daß der Kanal fertig sei," schreibt Leonardo an den Präsidenten der Wasserwerke, um ihn an sein Versprechen, das er ihm bei der letzten Sitzung gegeben hatte, zu erinnern, „schrieb ich mehrere Male an Eure Hoheit, an Corigero und an Messer Gerolamo da Cusano, der die Schenkungsurkunde an sich genommen hat; doch habe ich nie eine Antwort erhalten. Heute schicke ich Euch nun Salai, meinen Schüler, Überbringer dieses Schreibens, dem Eure Hoheit mündlich sagen wolle, daß das, um was ich Euch gebeten habe, geschehen soll.

„Ich glaube, daß ich Ostern dort sein werde, da ich mit meinem Rechtshandel bald zu Ende bin, und dann bringe ich zwei Madonnenbilder mit, die ich in letzter Zeit begonnen habe."

„Guten Tag, Messer Francesco!" schreibt Leonardo endlich an den jungen Melzi: „Gebe Gott, ich hätte auf all meine Briefe, die ich geschrieben habe, je eine Antwort bekommen. Jetzt wartet, bis ich nach dort zurückkomme, Ihr werdet mich wohl bedauern, daß ich Euch so viel geschrieben habe.

„Mein lieber Messer Francesco, ich schicke Salai nach Mailand, um von dem Präsidenten der Wasserversorgung zu erfahren, wie es mit der Regelung des Wassers, die ich vor meiner Abreise für die Mündungen des Kanals angeordnet habe, steht. Der Präsident hatte mir versprochen, sowie die Änderungen gemacht seien, würden meine Angelegenheiten erledigt werden. Als ich vor einiger Zeit hörte, daß der Kanal und seine Ausläufer ausgebessert werden sollten, schrieb ich zu wiederholten Malen an den Präsidenten und an Euch, bekam jedoch nie eine Antwort.

„Habt also die Güte, mir zu antworten, was erfolgt ist, und wenn die Sachen nicht fertig sind, so laßt es Euch mir zuliebe nicht leid sein, den Präsidenten und Messer Gerolamo da Cusano, denen Ihr mich empfehlen möget, anzufeuern. Und bietet Seiner Magnificenz meine Dienste an."

Gegen Ostern 1508 war das Verfahren gegen die Brüder endlich erledigt, und Leonardo erhielt ein kleines Stückchen Land, wahrscheinlich in der Nähe von Fiesole.

Nach Mailand zurückgekehrt, erfuhr der Meister, daß die königliche Schenkung der zwölf Unzen Wasser die Unzufriedenheit des Rats und der Bürger erregt hatte.

Das Geschenk des Königs wird, nach Aussagen des

Magistrats, dem Staate zum Schaden gereichen. „Es läßt sich darüber nicht verhandeln,“ antwortet Leonardo darauf, „ob diese Schenkung der Schaden des Rats ist, denn wer schenkt, schenkt bedingungslos, erst nachher kann es sich erweisen, ob es zum Schaden eines Dritten war.“ — „Wenn es heißt, daß dem König 72 Dukaten an der Einnahme fehlen, so weiß Seine Majestät genau, daß, wenn das Wasser bei Santo Cristofano abgeleitet wird, er das Geld, das er mir gibt, sich selbst nimmt.“

Die Veränderung der Mündungen, die von Ludwig XII. angeordnet waren, war, wie die Beteiligten sagten, ein Unternehmen, durch das denjenigen, die das Geld dazu gegeben, großer Nachteil erwüchse. „Hier wird jedoch dem König nichts genommen,“ erwidert Leonardo darauf, „sondern nur demjenigen, der sich das Wasser unrechtmäßig angeeignet hat, als die Wasserverwaltung die Regulierung der Mündungen vornehmen ließ. Wenn es heißt, daß dies andern zum Nachteil gereicht, so ist es im Grunde doch nichts anderes, als wenn man den Dieben das gewaltsam entreißt, was sie von Rechts wegen von selbst zurückgeben müßten.“

Um die Ausflüsse zur Bewässerung der Wiesen nach allen Regeln der Kunst zu ändern, wären mehr als 500 Unzen Wasser notwendig gewesen, „und ich gebrauche nur zwölf Unzen dazu,“ schreibt Leonardo, „das ist ein Ausfluß von 480 cbcm in der Sekunde“.

„Ich sage, daß mein Wasser sehr viel im Jahre einbringen wird; unterhalb des Kanals verpachte ich die Unze Wasser zu 7 Dukaten, je zu 4 Lire, per Unze im Jahr; also zu 84 Dukaten.“ — „Sollte man sagen, daß dies die Schiffahrt hindere, so bestreite ich dies, denn die Kanäle, die an den Mündungen zur Bewässerung dienen, werden stromaufwärts zur Schiffahrt benutzt.“

Endlich gab man Leonardo auch in dieser Angelegenheit Recht, und er wurde Eigentümer von zwölf Unzen Wasser im Kanal von San Cristoforo.

Während sich Leonardo mit seinen Brüdern auseinandersetzte und wegen der Schenkung des Königs verhandelte, hatte er zwei verschiedene Madonnenbilder begonnen und fertiggestellt. Da die Manuskripte nichts von diesen Gemälden verlauten lassen, so können wir den Leser nur auf die „Madonna Litta" und die „Santa Famiglia" in der Eremitage zu Petersburg und auf die „Vergine della Bilancia" im Museum zu London hinweisen, als ein reiches Feld für Hypothesen.

Mit dem erstgenannten Bilde stehen eine Zeichnung im Louvre und eine andere in Windsor in enger Beziehung. Die Jungfrau Maria, die in einem Zimmer sitzt, durch dessen kleine Bogenfenster man auf eine weite, öde Landschaft sieht, schaut liebevoll auf das Kind, das an ihrer Brust liegt, sich auf sein kleines, dickes Händchen stützt und den Beschauer anblickt.

In der „Santa Famiglia" ist Maria in würdiger Haltung, aufrecht sitzend, dargestellt. Das Kind lehnt sich an den einen Arm der Mutter und wird von dem anderen gestützt. Mit den Händchen faßt es das Gewand der Jungfrau und ein liebliches Lächeln erstrahlt auf seinem Gesichtchen. An einer Seite steht Johannes, der sich an einen langen Stab lehnt und sein hageres Gesicht lächelnd dem Christuskinde zukehrt. Auf der andern Seite befindet sich Catarina, das Haupt über ein Buch geneigt, das sie mit beiden Händen vor sich hält.

Auf dem Bilde der „Vergine della Bilancia" sehen wir in einer felsigen Landschaft, die nur im Hintergrunde den fernen blauen Himmel durchschimmern läßt, fünf Personen: die Madonna sitzt auf einem großen Stein; sie

hat das Kind auf dem Schoße, das mit kindlichen Bewegungen einige Kieselsteine in die Schale einer Wage legt, die von einem links knienden Engel gehalten wird. Rechts sitzt Johannes auf der Erde und umfaßt mit den Armen ein kleines Lämmchen, das auf dem sandigen Boden liegt, während das abgehärmte Antlitz der heiligen Anna, die aus dem Rahmen fast heraustritt, die anmutige Szene vervollständigt.

Diese drei Bilder sind jedoch eher als Arbeiten seiner Schüler zu betrachten, die sie unter dem direkten Einfluß ihres Lehrers gemacht haben, denn als Leonardos eigene Werke. Der Meister, der weiter unermüdlich seine Forschungen anstellte, begnügte sich damit, andern die Ausführung seiner eigenen künstlerischen Ideen zu überlassen und den Pinsel seiner Schüler zu leiten. Und daher entstehen wohl auch oft die Ungleichheiten in seinen Arbeiten. So schreibt Leonardo einmal selbst folgende Worte: „Gib das Beispiel eines Hauptmanns, der zwar nicht selbst siegt, wohl aber die Soldaten durch sein Kommando den Sieg erringen läßt und den Ruhm dann doch für sich davonträgt."

Am 12. September 1508 ist Leonardo wieder in wissenschaftliche Studien vertieft. Das Manuskript F., das glücklicherweise in seiner ersten Abfassung vorhanden ist, trägt dieses Datum und enthält den Stoff und die Einteilung des „Di mondo ed acque", jenes Traktats über Kosmologie und Hydraulik, das mit einer Beschreibung der Stellung der Erde unter den Himmelskörpern beginnt, dann zur Prüfung ihrer flüssigen und festen Bestandteile übergeht, die Grundbedingungen zur Bildung von Bergen und Tälern feststellt und die Gesetze der Bewegung des Wassers aufzählt. Leonardo bekämpft hier Platon und Epikur, führt die „Parva Naturalia" und „De

metheoris“ von Aristoteles an, den „De centro gravitatis“ von Archimedes, einen „Vitruvio“ von Messer Ottaviano Pallavicino († 1520), einen „Alberto Magno, De coelo et mundo“ vom Frate Bernardino und einen Dante von Niccolò della Croce, „einem sehr verleumderischen Manne,“ wie der Chronist Dal Prato sagt. Gleichzeitig beschäftigte er sich mit dem Flug der Vögel, mit Mechanik, mit dem Körperbau des Menschen und mit der Perspektive, und begann die anatomischen Probleme unabhängig von der Malerei zu betrachten. Zu diesem Zweck studierte er sowohl Menschen- als auch Tierkörper. —

Am 1. Oktober 1508 lieh er Salai zwölf Dukaten, „um dessen Schwester eine Mitgift zu geben“. Dies soll Leonardo jedoch sehr ungern getan haben, wenn wir einem Gerede Glauben schenken sollen, das sagt, Leonardo habe unter den Wechsel geschrieben:

Non prestabis, bis!
Si prestabis, non habebis,
Si habebis, non tam cito
Si tam cito, non tam bona,
Si tam bona, perdas amicum.

Leonardo da Vinci erfaßte nie einen Gedanken, ohne ihn nicht bis auf die höchsten Höhen menschlichen Könnens geführt zu haben; so tat er es bei der Betrachtung der Natur, so bei der Betrachtung des Menschen. Hatte er einmal jenen hohen Gipfel erreicht, dann beruhigte sich sein Geist nicht eher, als bis die Lehre praktisch angewendet, als bis sie in Begriffe, Beispiele und Taten umgesetzt war.

Die Forschungen auf dem Gebiete der Hydraulik führten ihn dazu, die Grundgesetze der Wellenbewegung zu finden, doch blieb er dabei nicht stehen, sondern

wollte seine großen Zeichnungen von Kanalanlagen praktisch ausführen.

Um den Kanal der Martesana von Mailand bis an den Comersee schiffbar zu machen, mußte er ihn von Trezzo nach Brivio in einer Länge von 6½ Meilen fortführen und mußte zwei Schleusen anbringen. Leonardo arbeitete einen großen Plan aus. Die sich darauf beziehenden Bemerkungen finden wir in den Manuskripten F., K. und im Codice Atlantico. Man fürchtete, daß diese Änderung die Kraft der Adda vermindere und daß Giaradadda und Mecca zu wenig Wasser haben würden. „Die Landleute werden sich Quellen graben können," erwidert Leonardo darauf, „um das Wasser, das die Wiesen bewässert, mehrere Male hintereinander zu benutzen." Nach und nach erklärten sich eine Anzahl maßgebender Bürger mit des Künstlers Plan einverstanden und boten sich an, die Kosten zur Ausführung zu bestreiten, wobei sie sich nur die Nutznießung der Einkünfte vorbehielten, soweit ihnen ihre Ausgaben nicht wiedererstattet würden. „Signore," schreibt Leonardo an Chaumont, „den Edelleuten, die die Kosten tragen wollen, überlasse ich die Einnahmen, die das Wasser, die Mühlen und die Schiffahrt bringen. Und wenn ihnen ihr Geld, das sie geliehen haben, zurückerstattet ist, dann sollen sie den Kanal der Martesana wieder freigeben."

Trotzdem sollte der Plan, der so sorgsam bis ins kleinste ausgearbeitet war, und den das Publikum mit Beifall aufgenommen hatte, nur Theorie bleiben. 1519 wurde er mit einigen Änderungen wieder aufgenommen, jedoch erst Ende des 16. Jahrhunderts ausgeführt; aber nach Aussage der Wasserbaumeister konnte und wollte man die weise Einrichtung des Systems, das Leonardo ausgearbeitet hatte, nicht beibehalten.

Einen besseren Erfolg hatte die Ausführung der Schleuse im Naviglio Grande bei San Cristoforo, durch welche, mit Hilfe eines großen Wasserbehälters, die Möglichkeit einer Überschwemmung vor Mailand verhindert wurde. Das Werk wurde 1509 vollendet, worauf sich eine Bemerkung Leonardos vom 3. Mai desselben Jahres bezieht.

Als Ludwig XII. am 1. Mai 1509 nach Mailand kam, fand er Leonardo völlig mit den Arbeiten an der Martesana und am Naviglio Grande beschäftigt. — Die Tradition sagt, daß die Vereinigung der Martesana mit dem alten Kanal des Tessin eine Arbeit Leonardos sei, die schon zur Zeit Lodovicos glücklich vollendet war und bei der man mit sechs verschiedenen Unterbauten die Höhe des Wasserspiegels, die um ungefähr dreizehn Ellen schwankte, ausglich. — Nach 21tägiger Abwesenheit zurückgekehrt, zwang der König von Frankreich den Künstler, seine wissenschaftlichen Arbeiten aufzugeben, um sich der Malerei und der Person des Herrschers zu widmen.

Die Manuskripte erzählen uns manches von den Beziehungen, die Leonardo mit Männern aus der Umgebung des Königs anknüpfte.

Von den Fürstlichkeiten, die sich im Gefolge des Königs befanden, erwähnt Leonardo den Grafen Francesco Torello, der den Herrscher im Kriege gegen Venedig begleitet hatte und der 1518 starb.

Inniger waren die Beziehungen des Künstlers zu Jean de Paris, dem großen „peintre, ingénieur et architecte,“ dessen sich die Franzosen damals rühmen konnten. Ein Gedicht, 1509 geschrieben und „La Légende des Vénétiens“ betitelt, erzählt, daß sich Ludwig XII. von einem zweiten Zeuxis oder Apelles, der Welt unter dem Namen Jean de Paris bekannt, begleiten ließ, damit dieser auf

der Leinwand die Länder und die hauptsächlichsten Schlachten festhalte.

Jean de Paris, Sohn des französischen Malers und Dichters Claude Pérreal, war ein Günstling Karls VIII., Ludwigs XII. und Franz I. Sein Name wird zuerst 1489 unter den Männern erwähnt, die in dem Munizipium von Lyon tätig sind, dann 1493 als Leiter der Einzugsfeierlichkeiten Karls VIII., und endlich 1496, als er zusammen mit Malern, Holzschnitzern und Glasarbeitern ein Gesuch an den König richtete.

Er war mit Ludwig XII. nach Italien gekommen und malte Fürsten und Soldaten, Landschaften und Schlachten.

Als Kriegsbaumeister und Architekt nahm er an allerlei Unternehmungen teil. Er ließ sich bei jeder Gelegenheit von dem Dichter Jean Lemaire besingen, den er immer an seiner Seite hielt, um sich mit dem Weihrauch der Poesie zu umgeben.

In Mailand wurde er der Freund und Bewunderer Leonardos; und sein Günstling, der Dichter, wagte es, mit den Lobpreisungen für seinen Gönner diejenigen für Leonardo zu verbinden, „qui a grâces supernes“.

Die Handschriften Leonardos schweigen ihrerseits auch nicht von Jean de Paris, der bald „Giovanni francese“, bald kurzweg „Gian di Paris“ genannt wird. In einer Bemerkung sagt Leonardo: „Das Sonnenmaß versprach mir Giovanni francese.“ Es handelt sich hier vielleicht um eine Methode, jene schwere Aufgabe zu lösen, die wirkliche Größe der Sonne mit Hilfe von Hypothesen zu berechnen, womit sich Leonardo schon so lange beschäftigt hatte. In einer anderen Bemerkung heißt es: „Speculum von Meister Giovanni francese,“ wahrscheinlich das Buch: „Speculum naturale“ von Beauvais. Dann

schreibt Leonardo: „Lerne von Gian di Paris das Verfahren, auf trocknem Wege zu kolorieren.“

Auf Leonardos Beziehungen zu den französischen Hofleuten müssen die Bemerkungen und Zeichnungen „aus dem Garten von Blois in Frankreich vom Bruder Giocondo gemacht“ zurückzuführen sein, die der Künstler besaß.

Wahrscheinlich aus dem Jahre 1509/10 stammt das Bild des Bacchus, das in dem Epigramm des Dichters Flavio Antonio Giraldi unter dem Titel: „Baccus Leonardi Vinci“ erwähnt wird. Ludwig XII., unter dem Einfluß der italienischen Kultur stehend, opferte freiwillig die christlichen Darstellungen den heidnischen Stoffen.

Das Bild, das sich im Louvre befindet, besitzt all die Frische und die Anmut eines griechischen Kunstwerkes. Die Schüler machten in den Kopien des heiligen Eustachius in Paris und in Wien ein christliches Gemälde daraus, indem sie den Kranz aus Weinlaub aus dem lockigen Haare entfernten und an Stelle des Thyrsusstabes das Johanneskreuz der Legende setzten.

Ein nackter Jüngling von schönen Körperformen sitzt, die Beine gekreuzt, in lässiger Haltung auf einem Stein und lehnt mit dem Rücken an einen mit Blumen bewachsenen Felsen, während die Hand mit ausgestrecktem Finger in die warme rötliche Luft nach dem fernen Horizonte zeigt. Die Linke hält den Thyrsusstab, der Kopf ist mit Weinlaub bekränzt, das von lockigem Haare umrahmte Gesicht leuchtet heiter und lächelt holdselig. Die Gestalt stimmt mit der Anmut der lieblichen Landschaft zusammen. In der Ferne zieht sich eine kahle, zackige Bergkette hin, davor dehnt sich eine wilde Ebene aus, die am Horizont mit dem Himmel verschmilzt; zwei Drachen, ein Baum, der sich auf einem schlanken Stamme in die Lüfte erhebt; im Vordergrund eine Wiese mit

Gras und Blumen, mit Nieswurz, Anemonen und Erdbeeren. Müntz sagt ganz richtig, daß dieses Bild an einigen Stellen die Hand Marco d'Oggionnos verrät.

Die lebendige Natur lockte Leonardo mit süßer Stimme. Er ließ den Pinsel beiseite und versuchte sein Verlangen, die Formen und Gesetze der vielfältigen Natur zu ergründen, damit zu befriedigen, daß er die gebirgigen Gegenden der Lombardei durchstreifte. „Die Natur ist voller Gesetze, die durch die Erfahrung noch nicht erprobt sind."

Die langen und ausführlichen Pläne „für Reisen, die," wie der Künstler schreibt, „im Monat Mai angetreten werden sollten," gehen wahrscheinlich noch auf die Zeit Lodovicos zurück. In diesen Plänen spricht Leonardo von dem Val di Chiavenna mit seinen unfruchtbaren und hohen Bergen, vom Val Sassina mit den großen Burgruinen und den Wasserfällen, von der Valtellina, die ganz von hohen und schroffen Bergen eingeschlossen ist, und hier erwähnt er auch jenen Ambrogio Ferreri, von dem er schon in dem Briefe an die Domherren von Piacenza gesprochen hatte.

In den darauffolgenden Jahren war Leonardo dann beim Comersee an der Fonte Pliniana gewesen, die sechs Stunden steigt und sechs Stunden fällt, „so daß sie, wenn sie steigt, zwei Mühlen treibt, wenn sie aber fällt, so tief liegt, daß man ihr Wasser wie in einem tiefen Brunnen sieht". Am 6. März 1510 war der Künstler in eine Grenzstreitigkeit mit dem seinem eigenen Weinberg benachbarten Kloster verwickelt, doch scheint diese Streitigkeit für ihn von einem gewissen Oppreno erledigt worden zu sein; denn er selbst war zu dieser Zeit nicht in Mailand, sondern, auf dem Wege in die Valle di Ravagnate, in den Bergen von Brianza, und begab sich

später nach Varallo Pombia in der Provinz Novara.

Von hier aus ging er wahrscheinlich am 15. Juli auf den Monte Rosa, den er wie Flavio Biondo und Leandro Alberti „Momboso“ nannte; und kühn bestieg er einige über dreitausend Meter hohe Bergesspitzen. Die Beschreibung des Berges, auf dem, nach Leonardos Meinung, die Rhone, der Rhein, die Donau und der Po entspringen, ist von höchst eingehenden Beobachtungen begleitet. Er spricht über den Hagel und, was noch wichtiger ist und den Ideen der damaligen Zeit widersprach, von der dunkelblauen Farbe des Himmels, die, je höher man steigt, um so heller wird, eine Betrachtung, die drei Jahrhunderte später von De Saussure in den Alpen und von Humboldt in den Kordilleren bestätigt worden ist.

Bei seinen Studienreisen begab sich Leonardo von Mailand oder Vaprio in die Berge von Bergamo. Ein Sonett, an einen „Florentiner Philosophen Leonardo“ gerichtet, das wir wohl auf unsern Künstler beziehen können, erklärt einige Widersprüche, die aus den Stichelreden des Künstlers hervorgehen, und aus der Feindschaft, die die unwissenden Bauern besonders in der Gegend von Valcava gegen die nachdenkliche Lebensweise des Künstlers hegten.

„Es vergnügt sich einer
„In den öden, vereinsamten Wäldern
„Unter den tausend Ungeheuern und
dem sonderbaren Gewürm.“

Leonardo ist der Erste, der lange Reisen und gefährliche Aufstiege unternommen hat, und zwar nicht zu künstlerischen Zwecken, sondern nur aus Liebe zur Wissenschaft. In den großen Flußbetten des Po und des Tessin studierte er die Bewegungen des Kieselsandes, der

von dem heftigen Winde aufgewirbelt wird. Er ging den Lauf der Adda, der Etsch und des Oglio hinauf und beobachtete die Formen der Felsen, die alle aus Sand und Stein gebildet waren. Er erwähnt eine große Senkung in den Savoier Wäldern, die von „einer Überschwemmung herrührt, die ein ganzes Tal mit bebautem Lande, Häusern und Weinbergen verwüstete und die überall großen Schaden anrichtete." „Wir haben in unseren Tagen gesehen," sagt er an anderer Stelle, „wie ein Berg von sieben Meilen Höhe herunterstürzte, ein Tal ganz abschloß und daraus ein See entstand.

Der scharfe Blick des Forschers dringt in die innerste Beschaffenheit des Bodens ein, den er betritt. In den Bergen von Verona ist der rote Stein ganz mit Erdmuscheln vermischt, gegen Monferrato zu fördern die Flüsse immer Dinge aus dem Meeresgrunde ans Tageslicht; „Alessandria della Paglia in der Lombardei bereitet seinen Kalk aus einem Gemisch von Steinen und Muscheln, die aus dem Meere kommen, obgleich die Stadt heute mehr als zweihundert Meilen von diesem entfernt ist." Hier fand Meister Gualtieri von Kandia, als er ein tiefes Loch grub, den Teil eines großen antiken Schiffes; und „weil das Holz schön war und schwarz, so verbreiterte Meister Gualtieri die Öffnung des Loches und brachte so noch die andern Teile des Schiffes zum Vorschein".

Hier ist nicht der Ort, um klarzustellen, wie die Forschungen Leonardos auf dem Gebiete der Geographie und Geologie von Toskana und der Lombardei nach Italien und von dort nach ganz Europa und der damals bekannten Welt gelangten.

Leonardos eigene Beobachtungen, die Bemerkungen, die er von den Reisenden hörte, das Studium der Werke von Tolomeo, Strabo, Plinius, Cleomedes, Gherardo

di Cremona, Guido Bonatti, Leonardo Dati, Cecco d'Ascoli, Marullo, Mandavilla, Brunetto Latini und Federico Frezzi trugen dazu bei, in dem großen Geiste des Künstlers eine Reihe zusammenfassender Ideen über die Bildung der Erde und über ihre Stellung im Sonnensystem zu erzeugen.

Die bedeutendste Triebfeder zu diesen neuen Ideen waren die Unterhaltungen mit Andrea da Imola, den Leonardo gelegentlich der Frage erwähnt, ob die Strahlen des Mondes von dem festen oder dem flüssigen Teile dieses Gestirns ausgehen. „Alle Widersprüche des Gegners," schreibt Leonardo, „bestehen darin, daß es im Monde kein Wasser gibt. Antworte Meister Andrea da Imola, der leugnet, daß der leuchtende Teil des Mondes wie ein Spiegel sei, und daß daher das Licht nicht von den zahllosen Wellen jenes Meeres entstehen kann; sage ihm, daß es der Teil des Mondes ist, der durch die Sonnenstrahlen erleuchtet wird."

Wer ist nun jener neue Mitarbeiter Leonardos? Ein Andrea Morsiano aus Imola veröffentlichte 1482 in Bologna eine Auflage der „Anatomia" des Mondino de' Luzzi, und ein Andrea Mainarmi aus Imola veröffentlichte in Mailand einen „Discorso sulla milizia". Welcher von den beiden von Leonardo gemeint ist, kann ich nicht feststellen und überlasse es anderen, die vielleicht darin mehr Glück bei ihren Forschungen haben.

Am 26. September ist Leonardo zweifellos am Krankenbette seines Schülers Antonio, der „sich ein Bein brach und 40 Tage das Bett hüten mußte". Am 21. und 24. Oktober ist er zusammen mit Omodeo, Andrea da Fusina und Cristoforo Gobbo beauftragt, in Mailand den Bau der Chorstühle des Domes zu begutachten. Dies

ist die letzte Ehrung, die Leonardo von seiten der Lombardei erfuhr, und eines der letzten sicheren Daten jener Zeit.

Der Künstler beschäftigte sich außer mit den Forschungen über Perspektive, Mechanik, Hydraulik, Luftschiffahrt und Kosmologie nur noch mit anatomischen Studien. „Diesen Winter 1510," schrieb er selbst, „hoffe ich die ganze Anatomie erledigt zu haben."

Das Leben Leonardos floß nicht ruhig dahin, auch hatte es keine allmähliche und beständige Entwicklung, es bestand vielmehr aus einer Reihe stürmischer Wogen, die das Genie einmal zur Praxis, dann wieder zur Theorie schleuderten, ihn einmal dieses Werk, ein andermal jene Forschung beginnen ließen.

Die Handschriften jener Zeit sprechen nur von anatomischen Experimenten. „Laß dir von Avicenna „De' giovamenti" übersetzen. — Brillen mit dem Futteral — Feuer — und Gabel — Kohle — Karten und Blätter und Bleistift und Bleiweiß und Wachs — Zange — Knochensäge mit kleinen Zähnen — Meißel — drei Kräuter — Agnol Benedetto — sieh zu, daß du einen Schädel bekommst — Nüsse — Senf — Stiefel — Handschuhe — Schuhe — Kämme — Papyrusstaude — Hemden — Senkel — Kohlen, Strümpfe — Federmesser — Feder — eine Haut an der Brust." —

Mit der Geduld eines Gelehrten begabt, in Perspektive und im Zeichnen bewandert, in den Regeln der geometrischen Darstellung und in den Berechnungen erfahren, empfand Leonardo weder Ekel noch Furcht, zu nächtlicher Stunde mit den geschundenen, zerteilten, fürchterlich anzusehenden Toten allein zu sein. „Ich habe mehr als zehn Körper zerlegt," schreibt er selbst, „habe jedes einzelne Glied auseinandergenommen, habe das

ganze Fleisch bis auf die kleinsten Teile vom Knochen losgetrennt, ohne Blut zu vergießen, ausgenommen bei den ganz kleinen Äderchen. Aber ein Körper ist nicht genug, man muß es an vielen Körpern versuchen, bis man es endlich ganz gelernt hat; dann muß man es noch einmal wiederholen, um den Unterschied zu sehen." An welchen Leichen versuchte sich nun Leonardo? Mit Mühe und Not entwandte er den wachthabenden Beamten des Ospedale del Filarete in Mailand diese Körper, die so entstellt waren, daß keiner gewagt hätte, ihnen zu nahe zu kommen. „Ich habe einem Körper die Haut abgezogen," schreibt Leonardo, „der durch Krankheit so abgenommen hatte, daß die Muskeln ganz aufgezehrt und als kleine Häutchen übrig geblieben waren, so daß die Nerven in den Muskeln wie in einer dicken Haut lagen, und die Knochen, die mit dieser Haut überzogen waren, kaum ihre natürliche Stärke hatten."

Im Jahre 1510/11 kam Leonardo mit dem größten Anatom seiner Zeit, mit Marc Antonio dalla Torre, zusammen und befreundete sich mit diesem.

Marc Antonio Dalla Torre, 1481 in Verona als Sohn des Gerolamo und der Beatrice geboren, war kaum sieben Jahre alt, als Leonardo am 2. April 1489 jenen Schädel formte und jene Fragmente aufzeichnete, die einen Teil des „Trattato di figura umana" bilden sollten. Er wurde, noch sehr jung, in Pavia zum Doktor ernannt und lehrte dort an der Hochschule der Künste, als sich Leonardo, wie Anonimo sagt, „im Hospital von Santa Maria Nuova zu Florenz mit Anatomie beschäftigte".

Als der Ruhm seines gründlichen und tiefen Wissens wuchs, wurde Dalla Torre an den anatomischen Lehrstuhl der Universität zu Pavia berufen. Von dort aus kam er oft nach Mailand und auch nach Vaprio „ut ami-

corum commodis inserviret", wo er Leonardo kennen und schätzen lernte.

Die Beziehungen dieser beiden müssen anderer Art gewesen sein, als die späteren zwischen Eustachio und Tizian. Sie begannen zunächst über Hydraulik zu sprechen, wie es die Bemerkung Leonardos: Libro dell'acque an Meister Marcantonio" zeigt, um dann bei den Gesprächen über Anatomie zu enden. Leonardo und Dalla Torre waren beide in der Lage, sich gegenseitig zu fördern. Leonardo besaß tiefe anatomische Kenntnisse und konnte auf jede Frage mehr als eine Antwort geben. Dalla Torre betrachtete die Anatomie als eine Wissenschaft an sich, losgelöst von den Grenzen, die ihr die Malerei auferlegte. Wenn auch Dalla Torre seinerseits Leonardo bei seinen geschickten Zeichnungen nicht helfen konnte, so spornte ihn das Beispiel des Künstlers an, sich von dem Studium der griechischen und arabischen Werke zur direkten Analyse des Tier- und Pflanzenbaus, von der alten Tradition zum Studium der unmittelbaren Natur emporzuschwingen, das immer neue Tatsachen und neue Gesetze hervorbrachte.

Leider nur kurze Zeit konnte der Professor aus Pavia jene kostbare Freundschaft genießen. Als er in der Umgegend des Gardasees der Pflege der von der Pest heimgesuchten Bevölkerung seine ganzen Kräfte opferte, wurde auch er von der heimtückischen Krankheit befallen und starb im Jahre 1511 in Riva, von allen beweint, wie es Archius in seinem Werke „Lacrimae secundae" poetisch zum Ausdruck brachte. Dem älteren Leonardo lächelte das Glück länger, so daß er seine großen systematischen Forschungen zu Ende führen und noch bis in die letzten Tage seines Lebens an die Veröffentlichung derselben denken konnte, die wir indes heute noch erwarten sollen.

„Und so verbreite du die wahre Kenntnis von der menschlichen Gestalt," schreibt er, „und tue somit das, was die antiken und modernen Schriftsteller nicht haben tun können, ohne langweilige, wirre und zeitraubende Abhandlungen zu schreiben. Wenn du nun die menschliche Gestalt von allen Seiten in knapper Form beleuchtest, wirst du die wahre und volle Erkenntnis derselben verbreiten. Und damit eine solche Wohltat, die ich den Menschen erweise, nicht verloren gehe, erteile ich Anweisung, sie der Reihenfolge nach noch einmal drucken zu lassen."

Inzwischen bereitete sich in Mailand ein neuer Herrscherwechsel vor. Am 10. März 1511 starb nach einer sehr bewegten Regierungszeit Karl von Amboise, und Leonardo verlor so seinen weisen Beschützer. Es folgte jetzt eine ausschließlich militärische Regierung unter Gaston de Foix und Gian Giacomo Trivulzio. Zu jener Zeit fand ein Überfall der Schweizer statt, die, ohne auf ihrem Wege aufgehalten zu sein, bis nach Mailand vorgedrungen waren und sich schon zwei Meilen vor der Stadt befanden. Die Lombardei wurde von Verwüstungen und Plünderungen heimgesucht. Leonardo schreibt in sein Notizbuch: „Sehr oft hört man nur den Widerhall einer Stimme und nicht die Stimme selbst, und in Giarabadda geschah es, daß der Ton auf dem Wege, den er einschlug, zwölfmal an zwölf Wolken widerhallte, ohne daß man hörte, wo er herkam. Am 10. Dezember um 3 Uhr wurde Feuer angezündet. Am 18. Dezember um 3 Uhr wurde von den Schweizern ein zweites Feuer in Mailand angelegt.

In diesem Jahre wurde auch die ausführliche Rechnung für das Grabmal des Meisters Giovanni Jacomo da Trivulzio aufgestellt. An dem Denkmal arbeitete Leo-

nardo kurze Zeit, vollendete es aber nie. Es sollte den Heerführer zu Pferde darstellen.

In Mailand ist Leonardo jetzt im Verkehr mit den Damen und Herren vom Hofe. Ein Arzt aus Verona, Maffei, stimmt mit ihm darin überein, daß die Etsch sieben Jahre steigt und sieben Jahre fällt. Eine Dame aus dem vornehmen Hause der Crivelli teilt ihm die merkwürdige Tatsache mit, daß Eier nicht nur von einer Henne ausgebrütet werden können, sondern auch von einem Kapaun, dem man vorher ein mit Wein oder Sprit getränktes Gericht gegeben hat. „Frage die Gemahlin Crivellis," schrieb er, „wie der Kapaun, nachdem man ihn trunken gemacht hat, Eier ausbrütet." Auch die Fernerstehenden wetteiferten miteinander, dem Künstler ihre Dienste anzubieten: am 11. Januar 1511 verspricht ihm sein Taufpate ein Tischchen aus „pietra faldata", einem Steine, der am Fuße des Monviso gefunden wird, „und der so weiß wie karrarischer Marmor ist, ohne Flecken, und so hart oder noch härter als Porphyr".

Mailand war jedoch noch immer nicht zur Ruhe gekommen. Die Heere Ferdinands von Spanien, Julius II. und die Venedigs drangen gegen die Franzosen vor. Die Einnahme Brescias durch Gaston de Foix und dessen Tod in der Schlacht von Ravenna um Ostern 1512 zerstörten sofort alle freudigen Hoffnungen und setzten die Franzosen so in Verwirrung, daß sie eiligst die Lombardei verließen.

Leonardo da Vinci sah sich wieder ohne Schutz und ohne Beistand.

Den Wünschen des Papstes, der Spanier und der Venezianer gemäß zog im Juni 1512 der Sohn Lodovicos, Massimiliano, begleitet von 100 Edelleuten, die ihm entgegengegangen waren, „durch die Porta Ticinese" in Mai-

land ein. Im Innern der Stadt merkte man den Regierungswechsel kaum: die meisten Läden waren offen, die Handwerker arbeiteten, das Volk blieb in den Straßen und der Adel auf seinen Besitzungen vor der Stadt.

Die neue Regierung ging sehr streng gegen diejenigen vor, die sich in den Dienst der Franzosen gestellt hatten. Leonardo, den man nicht weiter beachtete, ging seinen wissenschaftlichen Forschungen nach.

Der eisige Hauch des Verfalls schien die lebendige Flamme der italienischen Kultur auslöschen zu wollen. Der größte Teil der Halbinsel war in fremde, habgierige Hände gefallen. Julius II. dachte nur noch an Krieg oder an politische Intrigen, die Republiken Florenz, Siena und Lucia zogen sich ganz zurück, um ihr eigenes Dasein vor dem Untergange, dem alles anheimzufallen drohte, zu retten. Wo konnte da der Künstler einen Fürsten finden, der ihn in seinem hohen Alter hätte aufnehmen sollen?

Am 11. Mai 1513 wurde Giovanni de'Medici unter dem Namen Leo X. zum Papste gewählt. Es schien, als ob die Sonne noch einmal über Italien aufgehen sollte. Eine Schar Künstler zog nach Rom, unter ihnen Michelangelo, Fra Bartolomeo, Luca Signorelli, Timoteo Viti, Atalante Migliorotti, Giuliano da Sangallo, Bramante, Caradosso, Sodoma und Raffael.

Warum sollte Leonardo trotz seines hohen Alters nicht auch dorthin gehen? Die Einsamkeit quälte ihn und seine Freunde bestärkten ihn in seinem Entschluß. Und so heißt es denn auch in seinen Manuskripten: „Ich ging am 24. September 1513 mit Giovan Francesco Melzi, Salai, Lorenzo und Fonfoia von Mailand nach Rom.“



Achtes Kapitel.

Ich weiß, daß viele Gott und die Welt vernichten würden, um ihre eigene Begierde zu befriedigen. R. 1213.

Die Reise von Mailand nach Rom im September und Oktober 1513 war, dank der milden Jahreszeit und der in dem Herzen des Meisters und seiner Schüler wiedererwachenden Hoffnung, eine sehr angenehme. Die kurzen Wegestrecken und die langen Ruhepausen machten eher den Eindruck einer Vergnügungsreise. Doch wer in das Innere der Reisenden schauen konnte und dort das Verlangen nach einer schnellen Ankunft las, der hätte auch begreifen können, was bei dem Anblick der Mauern und Türme der Hauptstadt der Christenheit in dem Herzen eines jeden aufstieg.

Die kleine Schar, die am 24. September Mailand verlassen hatte, hielt zuerst am 27. in Sant Angelo am Po Rast. Würde Leonardo die Lombardei noch einmal wiedersehen? Am 10. Oktober ungefähr erreichte man Florenz, wo Leonardo dem Hospital von Santa Maria Nuova 300 Goldgulden schenkte. Und während Fanfoia die nebensächlichen Angelegenheiten zu erledigen hatte, Salai die nötigen Lebensmittel anschaffte, Lorenzo damit betraut wurde, die Pferde zu versorgen, verkürzten sich

Leonardo und Francesco Melzi den langen Weg, indem sie über die verschiedensten Dinge sprachen. Nichts von dem Glanz, mit dem Vasari Leonardo hatte umgeben wollen.

In Florenz hatten sich wichtige politische Änderungen vollzogen. Pier Soderini hatte nach einer sehr bewegten Regierungszeit die Herrschaft niedergelegt und war nach Ragusa ins Exil gegangen. Giuliano de'Medici, der einen Monat vor Leonardos Ankunft eine gemäßigte Verfassung angekündigt hatte, weil ihm der Despotismus, in den ihn seine Anhänger ziehen wollten, fern lag, hatte sich in den Vatikan geflüchtet, wo er ein zurückgezogenes, aber ausschweifendes Leben führte. Lorenzo, Sohn des Pier Francesco de'Medici, war inzwischen bestrebt, die von seinem Oheim ererbte Oligarchie in eine Tyrannenherrschaft umzugestalten, wobei er sich auf die Erwartungen der Gewerbe und Handel treibenden Florentiner stützte, die hofften, durch die Wahl Leos X. reich, mächtig und allen überlegen zu werden.

Wir finden in den Manuskripten nichts von der Reise von Florenz nach Rom erwähnt, nichts von jener Stadt, die der Künstler zum zweiten Male wiedersah; zwar war er jetzt alt, aber er besaß mehr innere Ruhe, und einen Geist, der noch rege genug war, alles Schöne und Herrliche der Antike aufnehmen zu können.

Kaum war Leonardo nach Rom gekommen, als er auch schon in Giuliano de'Medici einen Freund und Beschützer fand; denn in einer Aufzeichnung der Arbeiten im Dezember 1513 erwähnt der Architekt Giuliano Leni — Müntz hat vor kurzem eine Federzeichnung von ihm in den Handschriften Leonardos gefunden —, daß er die „Instandsetzung der Gemächer übernommen habe, die Leonardo da Vinci im Belvedere inne hatte".

Leonardo und Giuliano de'Medici schienen wie für einander geschaffen. Beide waren sie Forschernaturen, beide waren sie durch die Geburt und die Ereignisse in den Strudel eines praktischen Lebens gestoßen worden, der eine mit der Kraft eines Genies ausgestattet, der andere hingegen mit den Schwächen und Fehlern eines minderbegabten Intellekts.

Der Ruhm als Maler hätte vielleicht schon genügt, um Leonardo die Gunst des Fürsten zu erwerben — konnte sich doch Giuliano rühmen, Freund und Gönner vieler Künstler aus Florenz und Rom zu sein. — Aber das stärkere und unmittelbarere Band ihrer Freundschaft war die gemeinsame Liebe zur Wissenschaft und jene Wertschätzung der Forschungen, die stets die Grundlage zu allen Freundschaften Leonardos bildete.

Giuliano, so schrieb Giocondo Veronese, wußte genau in der Mathematik und Mechanik Bescheid und beschäftigte sich, wie Vasari hinzufügt, mit Philosophie und besonders mit Alchemie.

Leonardo war im Belvedere ein Studierzimmer eingeräumt worden, sowie verschiedene Räume für seine Schüler. Hier lächelten ihm Kunst und Wissenschaft in ihrer höchsten Schönheit. Andere Gemächer hatte man den Mechanikern und Musikern zur Verfügung gestellt, mit denen der Künstler in steter und enger Beziehung stand.

Das erste Werk, das auf den Wunsch Giulianos ausgeführt wurde, war ein „Bild einer Florentinerin, nach dem Leben gemalt", das der Fürst jedoch wieder zurückgab, weil der Anblick dieses Bildes seiner früheren Geliebten seine königliche Gemahlin Filiberta di Savoia verstimmte. Leonardo nahm dies Porträt später nach Frankreich mit, wo es verschwunden ist.

Das zweite Bild, das er malte, war die Leda. Daß

dies berühmte Gemälde ursprünglich in Rom entstand, läßt eine Zeichnung Raffaels und verschiedene Kopien aus jener Zeit vermuten. Der Stoff zeigt den Einfluß der heidnischen Umgebung. Aber Leonardo hatte, um die ängstlichen Gemüter zu beruhigen, der Gestalt auf höchst kunstvolle Weise Anmut und Keuschheit verliehen.

Wenn Raffaels Zeichnung und die Kopien nicht genügen, um zu beweisen, daß Leonardo damals an der Leda arbeitete, so könnte man noch Stellen aus dem Anonimo und dem Lomazzo anführen, eine Skizze aus dem Codice Atlantico, die Müller-Walde entdeckte, und vier Zeichnungen von Köpfen in Windsor. Aus all diesem ersieht man, daß die wunderbare Komposition eine nackte Frauengestalt in schamhafter Haltung darstellte; die eine Hüfte wird von dem Flügel eines Schwanes geliebkost und fast bedeckt, während ihr Arm leicht den langen Hals des Vogels umfaßt.

Heute ist das Bild nicht mehr vorhanden. In Fontainebleau wird es 1625 noch begeistert von Cassiano del Pozzo, einem Freunde von Poussin und Rubens, erwähnt. 1670 wurde es wahrscheinlich in einem Heuboden versteckt, denn der Frater Dan spricht nicht mehr davon. Dann wird es 1694 zum letzten Mal im Inventarium von Herbert genannt. Vielleicht hat ein Fanatiker, gleichwie Corregios Leda, so auch dieses Werk zerstört, auf dem mit höchst künstlerischer Vornehmheit der heikle Stoff dargestellt war.

Auf dieses Bild bezieht sich vielleicht die Anekdote, die Leonardo selbst in seinem Trattato erzählt: „Es geschah, daß ich ein Bild malte, das ein göttliches Wesen darstellte. Ein Liebhaber, der dieses Bild kaufte, wollte die Darstellung jener Gottheit herausnehmen, um sie ohne Argwohn küssen zu können, aber das Gewissen siegte

doch endlich über die sinnliche Lust, und ich war genötigt, das Bild aus seinem Hause wieder zurückzunehmen."

Nur oberflächlich und flüchtig betrachtete Leonardo in Rom die antike und die neuere Kunst. Die griechischen Statuen, sei es der Laokoon oder der Apoll, die schlafende Ariadne oder der Torso des Herkules, die teils im Belvedere, teils im päpstlichen Garten standen, zogen seinen Blick, der allein auf das Studium der Natur gerichtet war, kaum an. Bramante, Caradosso, San Gallo und Peruzzi, die er in den Gemächern des Vatikans wieder sah, Raffael und Giulio Romano, deren Bekanntschaft er erst dort machte, schienen ihm nur in ihre eigenen Arbeiten vertieft, ohne Verständnis für seine Ideen. Der Meister schreibt: „Den Ehrgeizigen, die weder mit den Wohltaten des Lebens noch mit der Schönheit der Welt zufrieden sind, wird zur Strafe ihr eigenes Leben zur Qual, und die Nützlichkeit und Schönheit der Welt wird ihnen nicht zuteil."

Im Ospedale di Roma beschäftigte sich Leonardo wieder damit, den Bau des menschlichen Körpers zu zeichnen und zu untersuchen, ebenso die einzelnen Körperteile in Beziehung zu ihren Funktionen. Er schrieb: „Ich werde dir hier mit 12 ganzen Figuren die Kosmographie der kleinen Welt in derselben Anordnung zeigen, wie es vor mir Tolomeo in seiner „Cosmographia" gezeigt hat. Und so möge es unserem Schöpfer gefallen, daß ich die Natur und die Sitten der Menschen so darstelle, wie ich ihren Körper beschrieben habe."

Die Campagna und die Berge vor Rom sind Leonardo ein neuer Gegenstand für das Studium der Kosmologie und Geologie. „Laß dir zeigen," schrieb er, „wo die Muscheln im Monte Mario sind."

Der Graben der Engelsburg dient ihm für seine

Experimente in der Akustik. „Von den Tönen, die man im Wasser hervorbringen kann, ebenso wie im Graben der Engelsburg.“ (Leonardo.)

Die Versuche mit der Flugmaschine, die öffentlich fortgesetzt wurden, ließen bei den Bewohnern Roms immer eine wirre, ungenaue Erinnerung zurück. Vasari, der die Überlieferung auffing, schreibt: „Er formte, während er spazieren ging, aus Wachs kleine Tierchen und blies in sie hinein, so daß sie in die Luft flogen; hörte der Luftzug jedoch auf, so fielen sie wieder zur Erde.“

In seinem Arbeitszimmer sind es vornehmlich die Studien über Mechanik, Optik und Mathematik, die ihn den größten Teil des Tages in Anspruch nehmen. Deutsche Arbeiter halfen ihm bei der Herstellung von Instrumenten und Maschinen, seine Schüler bei den Forschungen auf dem Gebiete der Perspektive; er selbst gab sich in der Stille der Nacht der Beobachtung der Trabanten hin, und der Berechnung der Gleichwertigkeit der geometrischen Figuren.

Leonardo schreibt, indem er von einer großartigen Entdeckung, eine Ellipse zu beschreiben, handelt: „Laß einen eiförmigen Umkreis machen, vermittels einer festen Spitze, die ihre Spur auf eine bewegliche Ebene eindrückt, der die Bewegung eines Winkels von konstanter Größe gegeben werde, dessen beide Schenkel sich auf zwei festen Punkten bewegen.“

„Er beschäftigte sich viel mit solchen Narrheiten,“ fügt Vasari hinzu, auf den römischen Aufenthalt hinweisend, „er machte sich mit der Spiegelfabrikation zu schaffen, wendete ganz eigenartige Verfahren an, um in Öl zum malen und um Firnis zur Erhaltung des gemalten Bildes zu gewinnen.“

Am 7. Juli 1514 erfahren wir durch eine Bemerkung, daß Leonardo im Belvedere zu Rom sein Werk „De

ludo geometrico“ vollendet hat, das in unzähligen Beispielen von der Quadratur des Kreises handelt: „Beendet am 7. Juli, 11 Uhr, im Belvedere, im Arbeitszimmer, das mir Il Magnifico gegeben hat.“

Mit praktischen Werken beschäftigte er sich zu jener Zeit sehr wenig; er arbeitete an einem „stalla“ für Giuliano de'Medici, an der „Münze von Rom“ und an der „Geldprägung“, und es läßt sich leicht feststellen, daß er auch in Civitavecchia als Ingenieur mit tätig war. „Hafen von Civitavecchia“, schreibt Leonardo unter eine Zeichnung. „Fußboden der Camere Imperiali auf dem Damm des Hafens.“

Leonardos Kunstauffassung hatte einen großen Einfluß auf die neuere Kunstrichtung gehabt, denn er war bestrebt gewesen, die innere Erregung durch die äußere Bewegung zu veranschaulichen, und seine Kunst, die auf einem streng psychologischen Naturalismus beruhte, mittelst der Wahl der Stoffe und Formen zu der höchsten Höhe der Vollkommenheit emporzuheben. So hatte Raffael in Rom die Tiefe der umbrischen Malweise mit dem Naturalismus und der Anmut Leonardos vereinigt und hatte diese hohe Kunstauffassung seinen Schülern übermittelt. Sieben Künstler in Mailand, unter denen sich Sodoma und Luini hervortaten, hatten die Größe in den wohl unfertigen, aber doch mächtigen Werken Leonardos erkannt. Sieben Künstler in Florenz, unter denen Andrea del Sarto und Fra Bartolomeo di San Marco hervortreten, hatten es verstanden, sich wenigstens auf einigen Gebieten das Geheimnis jener tiefen und naturgetreuen Kunst anzueignen, die sowohl auf außergewöhnlichem Wissen als auch auf Anmut und Gewandtheit beruhte. Von den ferner wohnenden Malern in Parma und Venedig strahlt Leonardos Licht am hellsten in Correggio und Giorgione da Castelfranco wieder, und Rubens brachte einen Abglanz jener

Größe nach Flandern, Rembrandt nach Holland, in welchen Ländern auf dieser Grundlage herrliche Werke gediehen.

Aber je größer Leonardos Einfluß wurde und je mehr er sich seinen Studien hingab, um so einsamer fühlte er sich. Die Idee ist die Mutter der Handlung, aus ihr geht die Praxis hervor; in damaliger Zeit huldigte jeder der Tat und der Praxis, niemand pflegte Gedanken und Wissenschaft. In ununterbrochener Reihenfolge schließt sich Theorie an Praxis, Praxis an Theorie, und sie bilden einen geschlossenen Kreis, bei dem die Praxis durch die Theorie größer und würdiger gestaltet wird. Werke ohne wissenschaftliche Grundlage und Wissenschaft ohne praktische Anwendung besitzen nur wenig Macht und Einfluß.

Die Versuche Leonardos erschienen damals, wie von unbekannter Hand im 15. Jahrhundert unter ein Manuskript des Künstlers geschrieben wurde, der römischen Gesellschaft wie „Narrheiten“. Vasari fand ein halbes Jahrhundert später keine anderen, passenderen Worte dafür als „närrischer Einfall“, „Schrulle“ oder „Laune“. Die zoologischen und anatomischen Studien Leonardos wurden alle von den Zeitgenossen und Nachfolgern als Scherze eines eigenartigen Geistes oder als wichtige ethische Erläuterungen aufgefaßt. „Leonardo,“ so erzählt man sich, „befestigte an den Rücken einer seltsamen Eidechse, die er in den Weinbergen im Belvedere gefunden hatte, Flügel aus Quecksilber, die sich beim Gehen bewegten; er fügte noch Augen, Hörner und einen Bart hinzu, zähmte das Tier und sperrte es in eine Schachtel ein; und wenn er das Tier den Freunden zeigte, dann flohen sie davor.“ „Dann pflegte er auch Hammeldärme von allem Fett zu reinigen, so daß sie so dünn wurden, daß sie auf der flachen Hand liegen konnten; in einem andern Zimmer hatte er dann einen großen Blasebalg; den setzte er an

die eine Öffnung des Darms, blies diesen dergestalt auf, daß er das ganze Zimmer erfüllte und sich die Menschen in eine Ecke flüchten mußten. Leonardo zeigte ihnen, wie die durchsichtigen Därme, die vorher ganz klein gewesen waren, jetzt, da man sie mit Luft angefüllt hatte, einen großen Raum in Anspruch nahmen, und er verglich dies mit der Tugend."

Leonardos Liebe zur Wissenschaft war allmählich immer mehr gewachsen, der Wunsch zu forschen war ihm zur Gewohnheit geworden, die Gewohnheit zur Leidenschaft, und die Leidenschaft hatte sich seiner vollständig bemächtigt.

Der erste Antrieb zu den Forschungen war aus der Idee hervorgegangen, daß allein die Erkenntnis, die uns die in der Natur verborgenen Gründe verstehen läßt, die Macht gibt, neues Leben zu schaffen und dieses durch die Kunst zu verkörpern. „Will der Maler etwas Schönes sehen, das ihn zur Liebe begeistert, so vermag er es sich selbst zu schaffen; will er ungeheuerliche Dinge sehen, die ihn abstoßen, die ihm lächerlich, ja erbärmlich erscheinen, so vermag er sich auch dieses zu verschaffen. Oder will er sich Landschaften und Einöden, schattige und entlegene Orte in den heißen Tagen schaffen, so vermag er es, ebenso warme Orte in kalten Tagen. Will er von hohen Bergesgipfeln das Land sehen, und dahinter den weiten Horizont des Meeres, will er von tiefen Tälern aus die hohen Berge sehen oder von den Bergen die Küsten des Meeres und die flachen Täler, so vermag er auch dies. Und in der Tat, alles, was wirklich oder nur in seiner Phantasie im Weltall ist, das besitzt er zunächst im Geiste, dann aber in seinen Händen, die es schaffen."

Doch je mehr der Künstler denkt und grübelt, um so mehr löst sich das Bild, das seinem Geiste vorschwebte,

in ein Nichts auf und zeigt sich als nutzlos; und wenn sich seine Hände an eine Arbeit machen, so fallen sie vor übergroßer Anstrengung ermattet nieder. So schrieb Sebastiano Serlio: „Leonardo da Vinci, ein zweifellos erfahrener Architekt, findet nie Freude an seinen Werken; nur wenige seiner Arbeiten hat er ganz vollendet. Wenn man ihn nach dem Grunde fragt, dann pflegt er zu antworten, daß er, so viel er sich auch anstrenge, nie jenes Ziel erreichen könne, das ihm in Gedanken vorschwebe." Vasari erzählte: „Leonardo begann, da er so sehr viel von Kunst verstand, sehr viele Dinge, vollendete sie aber nie, da es ihm erschien, als ob es die Hand in der Kunst nicht so weit bringen könne, wie er es sich vorgestellt hatte; denn er sann sich in Gedanken so viele feine, eigenartige Schwierigkeiten aus, die er zu überwinden versuchte, daß er seine Ideen nicht alle verwirklichen konnte, mochten seine Hände auch noch so geschickt sein."

Da flammte ein neuer Wunsch in Leonardos Seele auf. War es ihm nicht vergönnt, dank seines Wissens zu schaffen, so war es dem Künstler wenigstens gegeben, gestützt auf seine Forschungen, die Gründe der eigenen Unzulänglichkeit zu erkennen. „Die Maler," schreibt Leonardo, „verzweifeln oft ganz, wenn sie bei der Wiedergabe der Natur sehen, wie ihre Bilder nicht plastisch hervortreten und wie sie nicht lebendig wirken: in diesem Falle beschuldigen sie ihre Unwissenheit, anstatt deren Ursache zu ergründen."

Nur die Liebe, mit welcher wir die Naturgesetze zu ergründen streben, bleibt über allem erhaben. Goethe sagt: „Ein Kunstwerk hat seine Vollkommenheit außer sich, das „Beste" in der Idee des Künstlers, die er selten oder nie erreicht. — — — — Die Naturwerke sind immer wie ein erstausgesprochenes Wort Gottes." Leo-

nardo hatte gewaltiger und knapper gesagt: „sind die wahren Gleichnisse“. —

„In der Betrachtung der Dinge liegt eine heitere Ruhe und das Glück des Lebens,“ dachte Leonardo.

Wie schön war es, mit einem Blick die Unendlichkeit des Seins zu erfassen; hier offenbarten sich Natur und Mensch in ihren lebendigen Gesetzen, dort verloren sich Natur und Mensch in das Dunkel der Zeiten. Die Kenntnis der vergangenen Zeiten und der gegenwärtigen Beschaffenheit der Erde und ihrer Bewohner ist das einzige, woraus der menschliche Geist zu schöpfen vermag.

Leonardo ging, von einem gewaltigen Verlangen getrieben, vom Konkreten zum Abstrakten über, von der Praxis zur Theorie, von der Kunst zur Wissenschaft. All das Gewaltige, das er auf dem Gebiete der Malerei, Skulptur und Architektur ausgeführt hat, war nur ein Entgegenkommen seinen Zeitgenossen gegenüber, aber eine Gewalttat an seinem eigenen Selbst.

Die Leidenschaft für das Studium, dieses geheimnisvolle Wirken, das ihm schon in Florenz den Vorwurf einiger frommen Leute gekostet hatte, erregte jetzt, am Ende seines Lebens, in Rom, das noch geblendet war von dem Glanz des wiedererwachten Heidentums, Schrecken und Argwohn.

Die ersten Anklagen sind noch unbestimmter Natur. „Ich weiß hier jemanden,“ schreibt Leonardo, „der von mir Dinge erwartet, die er nicht hat erwarten dürfen; und da er sich in seinem vermessenen Wunsche getäuscht sieht, hat er versucht, mir meine Freunde zu rauben. Doch diese waren klug und seinem Verlangen nicht leicht zugänglich, und so hat er mir gedroht, daß er mir, wenn erst die Anklagen gegen mich alle zusammengebracht sind, meine Gönner entreißen werde. Ich wollte Eure Hoheit

nur davon in Kenntnis setzen, damit er für den Skandal, den er verbreiten will, keinen Boden finden soll, der diesen Gedanken gedeihen lasse. Er, der versucht hat, Euch zum Werkzeuge seines bösen und gottlosen Ansinnens zu machen, soll in seinem Vorhaben getäuscht werden."

Aber das Unwetter, das sich in der Ferne zusammengezogen hatte, brach in der nächsten Umgebung des Künstlers los. Unter den Bedienten des Giuliano de' Medici befand sich ein deutscher Mechaniker, ein gewisser Giorgio. „Alles Böse, was geschehen ist und noch geschieht," schreibt Leonardo, „wird von ihm ins Werk gesetzt und scheint dem Verlangen seiner gottlosen Seele nie zu genügen; es ist unmöglich, seine teuflische Natur zu beschreiben."

Da ihn Leonardo stets um sich hatte und von ihm abhing, so tat er alles, um ihn sich geneigt zu machen: er lieh ihm oft Geld, lud ihn ein, mit den Seinen zusammenzuleben, um deren Arbeiten zu bewachen, und lehrte ihn die italienische Sprache. Giorgio dagegen vernachlässigte seine Arbeit immer mehr und tat nur dann etwas, „wenn die andern mit den Arbeiten, die er selbst erfunden hatte, nicht zustande kamen".

Da Leonardo vermutete, daß ein anderer Deutscher, Giovanni dagli Specchi, „der jeden Tag in die Werkstatt kam, um zu sehen und zu hören, was sich dort zutrug," Giorgio noch mehr vom rechten Wege ableiten würde, so versuchte er von neuem, ihn den ganzen Tag um sich zu haben, ja, mit ihm zu essen und zu schlafen. Aber alles war umsonst! Der Mechaniker und sein Freund nahmen ihre Zuflucht zu den Schweizer Garden, mit denen sie müßig die Zeit verbrachten; nachmittags und abends gingen sie dann fort, um Vögel zu schießen.

Schließlich schickte Leonardo den Lorenzo zu Giorgio,

„um die Arbeiten zu beschleunigen". Zuerst ärgerte sich Giorgio und sagte, er wolle nicht mehreren Herren dienen, er arbeite nur für Giuliano; dann aber verließ er geradeswegs die Werkstatt und zog sich in seine eigenen Gemächer zurück, wo er Schraubstöcke, Feilen, Werkzeuge und Schiffchen zur Seidenweberei machte, die er, wenn ein Schüler Leonardos kam, nicht ohne Flüche und Vorwürfe versteckte.

Inzwischen war in der Werkstatt Meister Giorgios Giovanni Tedesco mit Spiegeln und einem großen Heer von Arbeitern erschienen und hatte sich dort häuslich niedergelassen, wie denn auch bald das ganze Belvedere voller Spiegelarbeiter und Handwerker war.

Der erste Gedanke Leonardos war, Giorgio ohne weiteres fortzuschicken. „Mir ist gesagt worden," schreibt er, „daß er für andere arbeitet, daß er einen Laden aufgemacht hat, und aus diesem Grunde will ich nicht, daß er noch länger für mich arbeite". Aber als dann noch Giovanni Tedesco mit seiner Arbeiterschar gekommen war, sah sich Leonardo gezwungen, sich an Giuliano zu wenden, der damals gerade von einer jener Krankheiten genesen war, die ihn so oft befielen und die sich durch sein ausschweifendes Leben stets verschlimmerten.

„Ich habe jetzt herausgefunden," schreibt Leonardo, „daß dieser Spiegelarbeiter, Meister Giovanni, zwei Gründe hat, um mich zu ärgern: erstens, weil ich ihm, wie er sagt, durch mein Kommen nach Rom, den Umgang mit Euch und Eure Gunst genommen habe; und zweitens, weil das Zimmer, das Meister Giorgio innehat, ihm gerade für seine Spiegelarbeiten gepaßt hätte."

Dem Dazwischentreten Giulianos gelang es jedoch auch nicht sofort, den Zorn und den Neid dieses gemeingesinnten Mechanikers zu besänftigen. Giorgio brachte

sogar Zwietracht in Leonardos eigene Werkstatt, und Giovanni verbreitete in ganz Rom die bösesten Gerüchte über den Meister, wodurch es ihm gelang, ihn bei Leo X. und bei der Verwaltung des Krankenhauses als einen Ketzer und einen zynischen Leichenschänder anzuschwärzen.

Leo X. und die Verwaltung des Krankenhauses begingen das Unrecht, den Worten des Verleumders Glauben zu schenken, und so wurde es Leonardo verboten, sich weiter mit anatomischen Forschungen zu beschäftigen. Er fand die Türen des Krankenhauses, wo er eingehende Studien über den Körperbau des Menschen angestellt hatte, verschlossen, und traurig schrieb er darüber: „Man hat mir verboten, mich mit Anatomie zu beschäftigen, da man mich sowohl beim Papst als auch im Hospital angeschwärzt hat."

Es ist sonderbar, daß dies gerade in einer Zeit geschah, in der in Rom und im Vatikan die größte Freiheit sowohl in Gedanken wie auch in Worten gestattet war. Ein Jahr später, 1516, wurde der „Tractatus de immortalitate animi" des Pomponazzi von der kirchlichen Zensur getroffen. 30 Jahre später wäre weder Leonardo noch der Philosoph aus Mantua so gnädig davongekommen. Leo X. glaubte noch, daß er, als Stellvertreter Christi, die Quelle der neuen Ideen nach Belieben öffnen und schließen könne, und daß eine päpstliche Bulle genüge, um den irregeleiteten, verführten Seelen den Frieden wiederzugeben.

Leonardo widerlegte die Anklagen gegen sich mit seinem eigenen Leben, das ganz dem Kultus des Schönen und Wahren gewidmet war. „Wenn jemand nicht tugendhaft und gut ist, so stößt ihn nicht von euch, sondern erweist ihm alle Ehren, damit er nicht von euch fliehe und sich in Höhlen oder Einöden zurückziehe, um vor euren

Verfolgungen sicher zu sein; und wenn ihr einen von diesen Verstoßenen findet, so erweist auch ihm alle Ehre, denn diese Verstoßenen sind eure irdischen Götter, und ihnen gebühren die Statuen und Denkmäler. Aber denkt wohl daran, daß ihr diese Statuen und Denkmäler nicht eßt, wie man es in einigen Gegenden Indiens tut, wo die Holzstatuen der Heiligen, sobald diese ein Wunder vollbracht haben, von den Priestern in kleine Stücke zerschnitten und zu nicht geringen Preisen an die Bewohner des Landes verteilt werden. Und jeder hascht vorsichtig nach seinem Stückchen, legt es auf die erste Speise, die er ißt, und glaubt, er habe seinen Heiligen gegessen, der ihn nun vor jeder Gefahr bewahren wird." (Leonardo.)

Das Verbot der anatomischen Studien war jedoch nur ein Strohfeuer gewesen. Leonardo besaß einen tiefen Glauben, obgleich er gegen jede äußerliche Frömmigkeit und gegen die theologischen Fragen unduldsam war, bei deren Beantwortung doch nichts herauskäme als wirres Geschrei. Auch besaß er eine mitleidige und zartfühlende Seele für alle lebenden Geschöpfe. Andrea Corsali hatte als ein zu jener Zeit einzig dastehendes Beispiel hohen Mitgefühls „unsern Leonardo da Vinci" erwähnt, und zwar gelegentlich seines Berichtes aus Indien (1513), wo er unter der Bevölkerung Leute gefunden hatte, die nichts Blutiges aßen, einige sogar, die verboten, daß man sich von Lebendigem nähre. Vasari fügt noch hinzu, „daß Leonardo oft in Käfigen gefangene Vögel kaufte und sie fliegen ließ, um ihnen die geraubte Freiheit wiederzugeben."

Ende 1514 sah Leonardo, ohne Groll im Herzen, seinen Bruder Giuliano wieder. „Ich hatte vergessen, Euch zu sagen," schrieb die Gemahlin des letzteren am 14. Dezember aus Florenz, „daß Ihr mich Eurem Bruder

Leonardo empfehlen möget, der ein hervorragender und eigenartiger Mann ist".

Das Jahr 1515 begann mit dem Tode Ludwigs XII. Am 9. Januar gelangte die Trauerbotschaft zu Leonardo, gerade in dem Augenblick, als sein Beschützer Giuliano de' Medici im Begriff war, sich nach Savoyen zu begeben, um dort die Tochter des Fürsten Amadeo, Filiberta, zu heiraten. Leonardo zeichnete in seinen Büchern auf: „Am 9. Januar 1515 verließ Giuliano bei Sonnenaufgang die Stadt, um in Savoyen seine Hochzeit zu begehen, und an diesem Tage starb der König von Frankreich."

Leonardo gab sich neuen wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten hin. Er erwähnt einen Arzt aus Lucca, namens Francesco, der im Hause der Bologneser wohnt, dicht neben dem Kardinal Farnese. Dann nennt er Marcantonio Colonna, den berühmten Hauptmann, dem Julius II. die Tochter seiner Schwester Luchina zur Gemahlin gegeben hatte, und nimmt den Auftrag an, Bilder für Baldassarre Turini und für Leo X. zu malen.

„Er machte zu jener Zeit voll Geschick und Kunst," wie Vasari erzählt, „für Baldassarre Turini, Kanzleipräsident Leos X., ein Bildchen der Mutter Gottes mit dem Kinde im Arm. Und auf einem anderen Bilde malte er ein Kindchen, das wunderbar schön und anmutig war. Heute sind beide Bilder in Pescia im Besitze des Messer Giulio Torini." Später jedoch sind die Bilder verloren gegangen. Vor kurzer Zeit glaubte man das Bild des Kindes in der Galerie zu Düsseldorf entdeckt zu haben, doch erwies sich dies als ein Irrtum.

Leo X. bestellte bei Leonardo das Wandgemälde im Kloster Sant' Onofrio auf dem Janiculus. „Es heißt,

daß Leonardo, als der Papst bei ihm ein Bild bestellte, sofort damit begonnen habe Öl und Kräuter zusammenzubrauen, um Firnis herzustellen. Als dies Papst Leo erfuhr, soll er ausgerufen haben: „O weh, Leonardo wird nichts fertig bringen, wenn er an das Ende denkt, ehe er den Anfang des Werkes bedacht hat." Jedoch diesmal vollendete Leonardo das Bild, das wirklich groß angelegt und voller Leben war. Eine Zeichnung in der Sammlung Bonnat könnte als eine Vorstudie zu diesem Gemälde betrachtet werden: das Christuskind legt die Hand auf ein Kissen. Auf dem Wandgemälde im Kloster auf dem Janiculus blickt Maria das Kind lächelnd an, das noch unsicher die rechte Hand erhebt, um den Stifter zu segnen. Die Hände der Mutter, deren eine das Gewand faßt, während die andere leicht emporgehoben ist, halten ängstlich das Kind, damit es nicht falle. Der kniende Stifter ist im Profil dargestellt; er hält seinen Hut in der Hand und bildet durch seinen Ernst und seine Härte einen starken Kontrast zu der Anmut und Geschmeidigkeit der anderen Figuren.

Ende Februar war der Bruder des Papstes mit seiner fürstlichen Gemahlin heimgekehrt. „Gelobt sei Gott!" hatte Bibbiena schalkhaft ausgerufen, „nun fehlt hier nur noch ein Hof von Madonnen; diese Signora wird hier einen errichten, um die christliche Kirche vollkommen zu machen."

Ein Schriftstück aus dem Jahre 1515 erzählt uns, wie Giuliano und Filiberta umgeben sind von Leonardo und Giorgio, von Ippolito de'Medici und dessen Dienern, von den Kanzlern Bernardo und Gerolamo, von dem Garderobier Gianniccolò mit zwei Gehilfen, von Giriberto, von den Senatoren Giangian und Gherardino und vom Frater Justino, der den Auftrag hatte, eine Messe zu

lesen; es war dies eine sonderbare Gesellschaft von genialen und pedantischen, von weltlichen und geistlichen Herren.

Ganz plötzlich und unerwartet rüstete sich Franz I., um mit seinem großen Heere in die Lombardei zu ziehen. Leo X. schickte endlich im Juli 1515, nach langem Zögern, Giuliano de Medici, — den Gonfaloniere der Kirche — mit seiner Mannschaft, um als Statthalter von Parma, Piacenza, Reggio und Modena das Vorgehen des jungen und unternehmenden Herrschers zu beobachten. Doch Giuliano wurde unterwegs ernstlich krank, zog sich nach Florenz zurück und überließ das Heer und Leonardo der Sorge seines Neffen Lorenzo, Sohn des Pier Francesco. Vasari hat die Freundschaft zwischen Leonardo und Lorenzo in den Fresken des Palazzo Pitti angedeutet. „Jener Alte mit dem lockigen grauen Haare, der mit dem neben ihm stehenden Herzog Lorenzo spricht, ist Leonardo da Vinci, ein großer Meister in der Malerei und Skulptur."

Es war ein höchst beschwerliches Leben für einen 74jährigen kranken Manne, immer auf dem Schlachtfelde zu sein; nur der treue Melzi und Salai waren noch um ihn. Noch einmal, vielleicht zum letzten Male, erblickte er die lombardische Ebene, die für ihn so viele Hoffnungen und so viele Kämpfe bedeutete.

Mit fast an Wunder grenzender Geschwindigkeit stiegen die französischen Armeen über die Alpen und schlugen das Heer Massimiliano Sforzas bei Saluzzo. Lorenzo de'Medici, der in Piacenza war, erhielt von dem erschreckten und schwankenden Papste den Befehl, mit seinen Truppen nichts zu unternehmen, sondern abzuwarten. In Piacenza vernahm Leonardo das Getöse der Schlacht von Marignano, die die „Schlacht der Giganten" genannt wurde, machte einige Terrainskizzen und berechnete einige Entfernungen.

Inzwischen entschloß sich Leo X. nach neuem Zögern, mit Franz I. im Dezember in Bologna zusammenzutreffen. Er verließ, wie Zorzi sagt: „zur Schande des päpstlichen Stuhles", Rom auf dem Wege nach Cortona und zog am 30. November in Florenz ein. Hier begab er sich in die Kirche San Lorenzo, wo er, wie es heißt, am Grabe seines Vaters geweint haben soll, und wo er den Plan faßte, die Fassade der Kirche von Leonardo ausführen zu lassen, dem er dazu auch einige Winke gab. „Als Leonardo vom Herzog Giuliano wegen der Fassade von San Lorenzo zum Papst geführt wurde, verließ Michelangelo," wie Vasari unklar sagt, „Rom, weil er den Wettbewerb fürchtete, denn zwischen Leonardo und Michelangelo herrschte tiefe Feindschaft."

Kurz ehe Leo X. Bologna erreichte, hatte Leonardo mit anderen Römern und Florentinern Piacenza verlassen. Im Codice Atlantico erkennen wir noch aus den Namen: „Fiorenzuolo, Borgo San Domenico, Parma, Reggio, Modena, Bologna" den Weg, den er einschlug, um mit dem Papste zusammenzutreffen.

In Bologna blieben König und Papst mit ihrem Gefolge in demselben Palaste gut drei Tage in höchster Freundschaft beieinander. Leonardo war es ein leichtes, sich den Edelleuten des königlichen Hofes zu nähern. Einige Zeichnungen von knienden Rittern sind vielleicht auf diese Zeit zurückzuführen, ebenso die Gestalt eines bartlosen, kahlköpfigen Alten, mit gebogener Nase und hervorstehendem Kinn, der von Leonardo gezeichnet ist und die Bemerkung trägt: „Bild von M. Artus, Kammerherr des Königs Franz I. im Gefolge des Papstes Leo X. Dieser, der dem König anfangs seine Hilfe abgeschlagen hatte, da er dem König von Neapel jahrelang dienstbar war, tat ihm jetzt den Gefallen, seinen Bruder zum Kardinal zu machen."

Von Artus zum Könige selbst war nur ein kleiner Schritt. Franz I. hatte von seinem Vorgänger die Bewunderung für Leonardo, von dem einige Bilder als kostbare, teure Schätze die königlichen Schlösser zu Paris und Blois schmückten, geerbt. Leonardo wurde vollständig hingerissen von diesem jungen, leutseligen und liebenswürdigen Herrscher, der mit hervorragender Klugheit ausgestattet war. Sofort stieg in Leonardos Seele das Bild Ludwigs XII. auf, der, selbst ungebildet, von unbedeutenden Gelehrten umgeben war und weder Seelengröße noch Charakterstärke besaß. Franz I. war gerade das Gegenteil seines Vorgängers. Der Eindruck, den Leonardos Persönlichkeit auf den König machte, war ebenfalls ein sehr starker. Das noch junge Antlitz, von langen Haaren und einem weißem Bart eingerahmt, die vornehmen, gewandten Manieren, die bezaubernde Art zu sprechen und der große Ruhm des Künstlers drangen tief in die Seele Franz I.

Wovon sprach der Herrscher und was antwortete Leonardo? Wie wurde dem Künstler zum zweiten Male der Schutz Frankreichs unter noch günstigeren Bedingungen angeboten und wie wurde er von Leonardo angenommen? Wie nahm der Künstler den Vorschlag auf, dem schönen und geistvollen Herrscher in ein fremdes Land zu folgen? Hegte er Abscheu vor den letzten Tagen in Rom oder hatte er den Wunsch, mit äußerster Anstrengung das noch unvollendete Werk der Wissenschaft und Schönheit endlich zu Ende zu führen?

Alles hüllt sich in ein geheimnisvolles Dunkel. Aber als sich am 15. Dezember Leo X. und Franz I. voneinander trennten, folgte Leonardo letzterem und zog sich nach Mailand zurück, wo er, wie Vasari schreibt, gebeten wurde, etwas Eigenartiges auszuführen. Er schuf

einen Löwen, der ein paar Schritte vorwärts ging und sich die Brust öffnete, die voller Lilien war.

In Mailand faßte Leonardo endgültig seinen Entschluß. Gewiß war es traurig für ihn, das Land zu verlassen, auf dem er mit Geduld und unermüdlichem Fleiß seine Samenkörner ausgestreut hatte; aber nirgends in Italien hätte der betagte Forscher Schutz gefunden; und in Frankreich winkten ihm Ruhe, Reichtum und Ansehen. Früher, als Leonardo noch kräftiger und beweglicher war und seine Hand, „die den größten Zorn ausdrücken konnte", stärker, vermochte er Eisenhalter und Hufeisen zu zerbrechen, „als ob sie aus Blei wären". Jetzt hatte er seine stärkste Kraft verloren. Sein Geist aber hatte sich für Wissenschaft und Kunst noch seine ganze Schärfe und Klarheit bewahrt, und die große Zahl seiner Schriften über Natur und Kunst harrten noch ihrer Vollendung. — Leonardo entschloß sich also, abzureisen. Er trennte sich nicht ohne Schmerz von seinem treuen Salai, dem er „als Dank für seine treuen und willigen Dienste" die Erlaubnis gab, sich in seinem Garten vor Porta Vercellina ein Haus zu bauen. Er nahm einen neuen Diener namens Battista da Villanis mit und verließ am 6. Januar, an einem rauhen Tage, mit dem jungen, von ihm unzertrennlichen Melzi, im Gefolge des Königs von Frankreich, Mailand. Am Ende seines Lebens begann für Leonardo ein neuer Morgen!



Neuntes Kapitel.

> Und dieser Mann begeht die große Torheit, immer zu darben, um der Not zu entfliehen; und so entflieht ihm das Leben, während er hofft, die Güter genießen zu können, die er sich mit größter Mühe erworben hat. R. 1187.

Der König und sein Gefolge legten die Reise von Mailand bis Tours, wie die Chronisten erzählen, in größter Geschwindigkeit zurück. Beim Überschreiten des Monginevra berührten die Franzosen Saint-Gervais, wo sie vielleicht längere Zeit Aufenthalt nahmen, dann Grenoble, Lyon, Bourges. Der erste Aufenthalt ist von Leonardo im Codice Atlantico mit folgenden Worten erwähnt: „Die Arve bei Genf, eine Viertelmeile von Savoyen entfernt, wo Jahrmarkt war; Täler von San Giovanni, im Dorfe San Cervagio". Hier betrat er zum ersten Male französischen Boden.

Kaum war man in Tours angekommen, als Franz I., der Leonardo eine jährliche Rente von ungefähr 35000 Franken ausgesetzt hatte, dem Künstler mit derselben Freigebigkeit, die er später Rosso, Primaticcio, Cellini und Del Sarto erwies, das Schloß von Cloux bei Amboise zur Verfügung stellte, bei jener Stadt, die Karl VIII. und ihm selbst so teuer war.

Dieses Schloß, das 1471 von Stefano il Lupo, Minister Ludwigs XI., erbaut worden war, war nacheinander von Pierre Morin, Schatzmeister von Frankreich und Maire von Tours, von Karl VIII., Ludwig von Luxemburg, Graf von Ligny und zuletzt von Luise von Savoyen, Herzogin von Angoulême und Mutter Franz I., bewohnt worden. „Das kleine Schloß“, schreibt Müntz, „im Norden eines Hügels erbaut und von der Sonne herrlich beschienen, ist ganz aus Felsen und Steinen erbaut und besteht aus zwei Säulengängen, die einen rechten Winkel bilden: in der inneren Ecke des Winkels erhebt sich eine schlanke, achteckige Wendeltreppe.“ „Leonardo,“ so fügt Anatole de Montaiglon hinzu, „hat sich oftmals in den beiden Stockwerken ans Fenster gestellt, hat oftmals die acht großen Teile des Säulenganges durchschritten: man kann sich ihn leicht in diesem ruhigen Schlosse vorstellen, das heute äußerlich wenigstens noch in dem alten Zustand erhalten ist. Das Zimmer, in dem er seinen letzten Atemzug getan hat, besteht noch, und man sagt, daß nichts darin seitdem verändert sei.“

Leonardo hatte Francesco de Melzi, Battista da Villanis und eine alte Magd Maturina um sich; aber man weiß nicht, ob sich nicht noch Schüler und Gehilfen an dem einsamen Orte, der ganz von hohen Mauern umgeben war, eingefunden hatten.

Allgemach näherte sich das Leben des Künstlers seinem Ende. Das Leiden, das er an der rechten Hand hatte, und das ein Schriftstück der damaligen Zeit „eine Lähmung“ nannte, erregte in den zahllosen Bewunderern ein Gefühl von Mitleid; sein mächtiger Geist voll großer Pläne setzte die Umgebung des Königs, die ungeschult, doch voller Bewunderung für Geist und Schönheit war, in Erstaunen. Der Herold Franz I. gab Leonardo

ein Rezept: „Der Herold des Königs gab mir ein Mittel für eine Kratzwunde," schreibt der Künstler in sein Tagebuch, „4 Unzen neues Wachs, 2 Unzen Weihrauch, jedes einzeln; das Wachs geschmolzen und dann den Weihrauch hineintun, daraus eine Mixtur machen und auf die kranke Stelle legen." Die alles verklärende Geschichte will Leonardo noch an die Spitze der Kunstbewegung stellen, die zu jener Zeit in Frankreich begann; sicher war er einer der ersten, der das Licht wahrer Kunst in das — wie Du Bellay sagt — bis dahin undurchdringliche Dunkel jenes Landes brachte.

Das erste, was Leonardo im Schlosse von Cloux machte, war das Bild des jungen Johannes des Täufers.

„Eine Vision, ein Traum," schreibt Müntz, „ein Gesicht und ein Arm treten fast körperlos aus einem geheimnisvollen Halbdunkel hervor. Die Züge sind so hold und weich, daß sie nur von einem weiblichen Antlitz inspiriert sein konnten, so wie es schon seine Vorgänger in Florenz Agostino di Duccio und Donatello dargestellt haben. Johannes gleicht in der Malweise der Nachtwache Rembrandts und zeigt dieselbe Kraft, so daß man fast die gleiche Malerhand zu sehen glaubt."

Franz I. war ungeduldig! Als er sich, sobald es ihm seine politischen Geschäfte erlaubten, nach seinem geliebten Amboise begeben hatte, ließ er Leonardo zu sich kommen; oft suchte er ihn auch selbst auf, inmitten seiner Bilder, seiner mechanischen Instrumente und seiner Bücher.

Der junge Herrscher, voller Leutseligkeit und Großmut, von wunderbarer körperlicher Schönheit, von äußerst scharfem Geiste, der alles zu erforschen suchte, ließ sich mit Leonardo in lange Gespräche ein. Dieser war mit hervorragendem Gedächtnis begabt, und Du Bellay,

der häufig mit diesem hervorragenden Manne verkehrt hatte, sagte, daß es keine Wissenschaft gab, in der Leonardo nicht Bescheid wußte. Der Künstler öffnete seine ganze Seele dem Könige, dem es eine unendliche Freude war, jenem geistvollen Manne, dem Schöpfer so vieler und sonderbarer Phantasmen, zuzuhören, der in allen Dingen der Natur erfahren war. Hier erschien Leonardo, freilich erst spät, in seinem wahren Lichte.

„Und weil Leonardo," schreibt Cellini, als er von seiner Bewunderung für den Herrscher von Frankreich spricht, „ein so hervorragendes Genie war, in lateinischer und griechischer Literatur bewandert, fand König Franz, der seine großen Tugenden liebte, so viel Gefallen daran, ihn seine Ideen auseinandersetzen zu hören, daß er sich nur wenige Tage im Jahr von ihm trennte. Dies war auch der Grund, weshalb Leonardo nicht Gelegenheit fand, seine wunderbaren Studien, die er mit so vieler Mühe betrieb, in Werke umzusetzen."

„Ich will nicht verfehlen," fährt Cellini fort, und enthüllt der Welt dadurch ein tiefes Geheimnis, „die Worte wiederzugeben, die ich vom König selbst gehört habe, der mir im Beisein der Kardinäle von Ferrara und Lorena sowie des Königs von Neapel sagte: er glaube nicht, daß je ein Mensch in der Welt gelebt habe, der so viel verstehe, wie Leonardo, sowohl auf dem Gebiete der Skulptur wie auch auf dem der Malerei, Architektur und Philosophie."

Am 18. Oktober 1516 besuchte der Kardinal Louis d'Aragon, der durch Tours kam, mit seinem Gefolge Amboise und von dort das Schloß Cloux, um Leonardo aufzusuchen, „der, damals über 70 Jahre alt, ein hervorragender Maler unserer Zeit war."

Der Kardinal wurde mit allen Ehren empfangen.

Leonardo konnte den Besuchern drei vorzügliche Bilder zeigen; das eine stellte „die Madonna mit dem Kinde dar, beide auf dem Schoße der heiligen Anna sitzend." Es ist dies jener berühmte Karton, den er in Florenz entworfen und gemalt hatte; das zweite Bild war das „einer Florentinerin, nach dem Leben gemalt," eine Arbeit, die noch aus dem Aufenthalt in Rom stammte; das dritte war der junge „Johannes der Täufer", der erst vor kurzem vollendet war. Bedauernd heißt es in der „Relazione del Viaggio": „Leider kann man von Leonardo nichts Hervorragendes mehr erwarten, da seine rechte Hand gelähmt ist."

Aber als der Blick des Kardinals von den Gemälden auf die zahllosen Handschriften über Anatomie, Hydraulik, Mechanik, Malerei, Skulptur, Architektur und den Vogelflug fiel, war sein Erstaunen grenzenlos, wie über etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes.

„Dieser Künstler hat über die Anatomie viele Bücher verfaßt, und zwar mittelst gezeichneter Darstellungen sowohl von Gliedern als auch von Muskeln, Nerven, Adern, Gelenken, Eingeweiden und von allem, was man auf diesem Gebiete behandeln kann, über Männer und Frauen, und zwar in einer Weise, wie es noch nie von einem andern gemacht worden ist."

„Und wie um seine eigenen Auseinandersetzungen zu rechtfertigen," fährt der Erzähler fort, „hat er alles selbst erforscht. Man sagt, er habe mehr als 30 weibliche und männliche Körper jeden Alters zu anatomischen Zwecken seziert."

„Wie er selbst berichtet, hat er auch über die Beschaffenheit des Wassers, über Maschinen und über anderes in italienischer Sprache viele Bücher geschrieben, die, wenn

man sich in sie vertieft, sehr lehrreich und unterhaltend sind."

Während Leonardo seine wissenschaftlichen, mühevoll zusammengestellten Studien zeigte und mit der Idee umging, sie durch den Druck zu verbreiten, bedauerten Ludwig von Aragonien und sein Gefolge nur, daß das Alter des Künstlers und die zur Vollendung erforderliche Arbeit der Veröffentlichung der großen, gelehrten Werke hinderlich sein würden. Sie sahen auf die fast ganz abgestorbene rechte Hand und dachten an die Kunstwerke, die nie mehr von dem Manne geschaffen werden sollten, der in das göttliche Geheimnis der Kunst eingedrungen war.

Die Trauer wurde indes gemildert durch den Anblick des schönen Francesco Melzi, dessen hohe, jugendliche Gestalt neben dem greisen Meister stand, und durch den Gedanken an die große Anzahl seiner anderen Schüler.

„Und obgleich," heißt es am Schluß der „Relazione", „der obengenannte Messer Leonardo nicht wie früher mit jener Anmut malen kann, hat er doch einen ausgezeichneten Mailänder Schüler, der seine Zeichnungen ausführt, und der die anderen Schüler unterweist."

Aller Wahrscheinlichkeit nach malte Leonardo, wenn wir Lomazzo Glauben schenken wollen, eine „Pomona" mit lächelndem, tiefverschleiertem Antlitz; es weist jedoch keine weitere Erwähnung auf dieses Bild hin.

Das heidnische Treiben in Rom hatte den Künstler veranlaßt über die Moral der Menschen nachzudenken, und von der Anatomie war er zu dem Gedanken an eine Sittengeschichte übergegangen, die sich auf der Methode der naturgeschichtlichen Lehrsätze aufbauen sollte.

In Frankreich waren diese seine Betrachtungen lebhafter, eingehender und anhaltender geworden.

„Unsere Erkenntnis," hat Leonardo geschrieben, „beginnt bei dem Gefühl." „Die Wissenschaft ist die Tochter der Erfahrung." Und mit Eifer hatte er die Schlüsse aus diesen Grundsätzen abgeleitet, wobei er bemerkt, daß die allein untrügliche Wahrheit die absolute Wirklichkeit sei, und daß es dem Menschen nicht gegeben ist, das Wesen und das Ende der Dinge zu verstehen. Und hat man diesen Punkt erkannt, so kann man sich leicht Leonardos Stellung gegenüber den Problemen des Wesens der Seele und des Daseins Gottes vorstellen.

Das Wesen der Seele ist nicht zu ergründen. „Wenn wir das näher betrachten, was wir unsern Vorfahren glauben können," schreibt der Künstler kühn, „so sehen wir, daß sie erklären wollen, was Seele und Leben sei: Dinge, die gar nicht zu erklären sind; während sie das, was man durch die Erfahrung jede Stunde klar erkennen kann, lange Jahrhunderte hindurch falsch oder gar nicht erkannt haben."

Andererseits, als Bewunderer der Natur, hatte er die Gerechtigkeit einer höheren Macht erkannt, die er nicht zu erklären vermochte, in der er aber, wie später Bacon in seiner Naturphilosophie, den sichersten Beweis für das Vorhandensein eines Gottes sah. „O weiser Weltenlenker, in deiner wunderbaren Gerechtigkeit hast du keinem Wesen das vorenthalten, was zu seiner Existenz notwendig ist." „Aber das Gebiet dieses natürlichen Glaubens ist der Vernunft verschlossen; das Dasein Gottes sowie das der Seele liegt außerhalb des Bereiches unseres Wissens, und wenn wir schon vieles bezweifeln, was wir durch unsere Sinne wahrnehmen, um wieviel mehr müssen wir die Dinge bezweifeln, die wir nicht sinnlich wahr-

zunehmen vermögen: das Dasein Gottes und der Seele und ähnliches, worüber so viel gestritten wird! Es ist eine Tatsache, daß stets da, wo die Vernunft fehlt, sich Mutmaßungen einstellen, was bei den sicher erkannten Dingen nicht der Fall ist. Wir sagen also, daß es sich immer da, wo sich Mutmaßungen ergeben, nicht um die wahre Wissenschaft handelt, denn die Wahrheit hat nur ein Ziel, und so bald dieses erreicht ist, ist jeder Streit gehoben; erwacht dieser Streit jedoch von neuem, so war es eben eine falsche, wirre Wissenschaft und nicht die lebendig gewordene Wahrheit."

Dieser harte und stete Kampf spiegelt sich auch im Leben Leonardos wieder. Von seinem ersten Aufenthalt in Florenz an hatte der Künstler den äußeren Kult der Kirche vernachlässigt; in Mailand hatte sein feiner Sarkasmus nicht unterlassen, die Sitten des Klerus zu verspotten. In Rom hatten ihm seine augenscheinliche Gleichgültigkeit in Dingen des Glaubens und sein Eifer, mit dem er seinen wissenschaftlichen Forschungen nachging, den Vorwurf aller und einen Verweis des Papstes zugezogen.

Das Urteil der Zeitgenossen wurde treffend aber ziemlich plump von Vasari ausgesprochen: „Er war ein so sonderbarer Mensch, daß er in seinen Abhandlungen über die Natur sich anmaßte, die Eigenart der verschiedenen Kräuter zu erkennen, ebenso die Bewegung des Himmels, den Lauf des Mondes und den Gang der Sonne; und dabei hatte er in seiner Seele so ketzerische Ideen, daß ihm keine Religion recht war und man ihn eher einen Philosophen als einen Christen nennen konnte."

In Frankreich wurde Leonardos Abscheu vor dem äußeren Kult der Kirche immer geringer und verschwand zuletzt ganz und gar.

Zweifellos hatte die noch aufrichtige Frömmigkeit

der Franzosen, die sowohl dem Herrscher als auch dem Niedrigsten des Volkes eigen war, auf die Seele des Künstlers, die jedem zarten und feinen Gefühl zugänglich war, einen tiefen Eindruck gemacht. Bei seinen häufigen Betrachtungen über die Bestimmung des Menschen erreichte sein Geist bald jene äußersten Grenzen, wo die Klarheit der irdischen Dinge aufhört, und wo der Glanz einer idealen Welt beginnt, in der die nach Ruhe dürstende Seele Frieden zu finden hofft.

Die Kirchen des heiligen Florentinus, des heiligen Dionysius und der Minoritenmönche von St. Amboise sahen den alten Leonardo mit Melzi inmitten der Edelleute der Stadt und des Hofes dem Gottesdienste beiwohnen: sie sahen auch, wie er sich mit Fra Francesco da Cortona und Francesco da Milano unterhielt, wohl um sich über das Wesen und die Ideen des Katholizismus auszusprechen, in jener melodischen italienischen Sprache, die im fremden Lande noch melodischer klang.

Aber wie kann man seine Auflehnung gegen die Kirche mit seiner Rückkehr zum Glauben in Verbindung bringen? Leonardo hätte diese Frage selbst nicht zu beantworten vermocht. Im menschlichen Herzen gibt es Widersprüche, deren Ursprung und Grund der Mensch sich nicht erklären kann, und die er schweigend duldet, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben.

Nachdem sich Franz I. im September 1516 in Tours und Amboise aufgehalten hatte, finden wir ihn Anfang November wieder bei Leonardo, wo er bis Mitte Mai des folgenden Jahres blieb.

In diese Zeit fallen vielleicht die architektonischen Zeichnungen Leonardos, die sich auf eine „Veränderung der Häuser“ beziehen und auf ein „Schloß des Königs“ in Amboise, wozu wir die Skizze eines Schlosses be-

sitzen, das mit einem großen Bassin verbunden ist, an dem sich Stufen für die Beschauer befinden.

Während des Winters und bei Beginn des Frühlings beschäftigte sich der Künstler mit seinem Lieblingsstudium, mit der Mathematik. Mitten unter geometrischen Berechnungen finden wir die Bemerkung: „Am Himmelfahrtstag, im Mai 1517, im Schlosse Cloux zu Amboise.“

Als das warme Frühlingswetter begann, verließ Leonardo seine Wohnung und ging hinaus auf die grünen Wiesen und die sanften Abhänge der Hügel. Damals entstand in seinem Geiste der Gedanke an jenen großen Kanal von „Romorantin“, der, Tours und Blois mit der Saône verbindend, gleichzeitig zur Schifffahrt und zur Bewässerung der Felder dienen sollte. „Nie ruhte sein Geist,“ hatte Anonimo geschrieben, „und immer arbeitete er an neuen Ideen.“ Der Kanal von „Romorantin“ sollte bei Tours oder Blois beginnen und bei Villafranca einen Hafen erhalten; er sollte jenseits von Bourges den Allier durchqueren und unterhalb der Nebenflüsse der Dore und der Sioule an Moulin oder Digoin vorbei sich bis an das andere Ufer der Loire hinziehen, sollte die Berge von Charolais überschreiten und bei Macon wieder mit der Saône zusammentreffen.

Um Studien für die Kanalanlagen zu machen, durchstreifte Leonardo das heutige Berry. Aber trotz aller seiner Bemühungen kam es nie zur Ausführung des Kanals. Die Zeichnungen jedoch, die er dafür machte, waren ein Antrieb für die Kanalanlagen, die später unter Heinrich IV. ausgeführt wurden.

Im Januar 1518, so ergibt eine Bemerkung im Codice Atlantico, begab sich Leonardo, nachdem er in Tours einige Zeit mit dem Könige zusammen gewesen war, bei dessen Abreise nach Amboise.

Doch sehr bald sollte Leonardo den König wiedersehen. Von Februar bis Mai nahm der Künstler tatsächlich an den Vorbereitungen der Feste teil, die gelegentlich der Taufe des Sohnes Franz I. und der Hochzeit Lorenzo de'Medicis, des Herzogs von Urbino, mit Madelaine de la Tour d'Auvergne, einer Nichte des Königs, stattfinden sollten.

Der Prunk und die Etiquette, die sich dabei entfaltete, gleichen einer Erinnerung an Italien: „Die meisten jungen Damen trugen italienische Gewänder," es fand ein „Triumphzug alla milanese" und ein Ball „alla milanese" statt. Und auch das Turnier, das Fleurange so prächtig nie in seinem Leben wiedersah, war nichts anderes, als eine Wiederholung in großem Stile jenes Turniers, das man für Ludwig XII. am 14. Juni 1507 in Mailand gegeben hatte.

Nach den Festlichkeiten, die ungefähr sechs Wochen dauerten, verabschiedete sich der Herzog von Urbino vom König und kehrte mit seiner Gemahlin nach Italien zurück. Der Kardinal Bibbiena blieb als Gesandter des Papstes in Frankreich und begann, sich das Schicksal des Landes angelegen sein zu lassen; doch ist es merkwürdig, daß er in all seinen Briefen Leonardo nicht ein einziges Mal erwähnt.

Inzwischen zog sich Leonardo am „24. Juni 1518, am Tage von Johanni, in das Schloß von Cloux zurück"; und die letzte, mit Datum versehene Notiz, die er mit seiner „nie ermüdenden linken Hand" schrieb, erwähnt jenes Bild Johannes des Täufers, das vielleicht in seinem Herzen das ferne und ersehnte Vaterland versinnbildlichte; wie er denn auch bald aus Liebe zu diesem Vaterlande, den Wunsch äußerte, „in der Kirche des

heiligen Florentinus in Amboise beigesetzt zu werden, wohin ihn die Geistlichen jener Kirche tragen sollten."

„Er lag sieben Monate krank," schrieb Vasari, „und als er sich dem Tode nahe fühlte, wollte er sich mit allen Gebräuchen der katholischen Kirche und der heiligen christlichen Religion vertraut machen."

Am 23. April 1519 rief Leonardo in aller Eile den königlichen Notar Guillaume Boreau und einige seiner befreundeten Geistlichen herbei, um „in Anbetracht der Gewißheit des Todes und der Ungewißheit der Todesstunde sein Testament zu machen."

Daß es sich um das Jahr 1519 und nicht, wie viele angenommen haben, um das Jahr 1518 handelte, geht daraus hervor, daß es im Testament heißt: „Am 23. April 1518 vor Ostern." Denn im Jahre 1518 fiel Ostern auf den 4. April, 1519 dagegen auf den 24.

Die ersten Bestimmungen im Testament sind religiösen Charakters; der Meister wollte in der Kirche des heiligen Florentinus beigesetzt werden und drei große und dreißig stille Messen in den Kirchen des heiligen Florentinus, des heiligen Dionysius und des heiligen Franziskus für sich lesen lassen.

Aber kaum hatte Leonardo über seine letzte Ruhestätte und über sein Seelenheil die Bestimmungen getroffen, so wandten sich seine Gedanken den Handschriften und Zeichnungen zu, der Frucht seiner fünfzigjährigen, unermüdlichen Arbeit, und er vermachte dieses kostbare Gut demjenigen, den er wie einen Vater geliebt hatte.

„Ebenso gebe und gewähre ich Messer Francesco de' Melzi, Edelmann aus Mailand, als Vergeltung für die Dienste, die er mir in vergangenen Tagen geleistet hat, alle Bücher, die ich besitze, und alle Instrumente und Werkzeuge, die zu seiner Kunst und zur Malerei gehören."

Er bedachte auch all die andern um ihn lebenden und in der Ferne weilenden Personen, die ihm im Leben nahe gestanden hatten: Salai und Battista de Villanis vermachte er je die Hälfte des Gartens vor den Toren Mailands, Maturina, seiner Magd, „eine Jacke aus gutem schwarzen Tuch mit Pelz gefüttert, ein Stück Tuch und 2 Dukaten, die auf einmal ausgezahlt werden sollten; und zwar als Belohnung für die treuen Dienste, die mir diese Maturina geleistet hat."

Sechzig Arme, denen Melzi nach eigenem Ermessen Almosen geben sollte, sollten dem Leichenzug mit Trauerkerzen folgen, und jeder der erwähnten Kirchen wurden 10 Pfund Wachskerzen geschenkt, den Armen von zwei Hospitälern 60 tornesische Soldi.

Den Rest seiner Rente bis zu seinem Tode und seine Kleider vermachte er Francesco de'Melzi; seinen leiblichen Brüdern hinterließ er 400 Skudi, die bei dem Rentenmeister von Santa Maria Novella zu Florenz hinterlegt worden waren.

Zuletzt bestimmte er, „von diesem selbst angenommen und genehmigt," mit den herkömmlichen Formeln, Melzi zu seinem Testamentsvollstrecker.

Dann folgen noch unter demselben Datum zwei Zusätze, in denen er die 12 Unzen Wasser im Naviglio von San Cristoforo in Mailand dem de Villanis vermacht, ebenso seine ganze Hauseinrichtung; das Gut, das er bei Fiesole besaß, vermachte er seinen Brüdern.

Sein Leiden verschlimmerte sich zusehends, und nach 9 Tagen brach der schicksalsschwere Morgen an, an dem er für immer die Augen schließen sollte. „Obgleich er nicht auf seinen Füßen stehen konnte," sagt Vasari, als er von den letzten Augenblicken Leonardos sprach, „wollte er, gestützt auf die Arme seiner Freunde und seiner Diener,

in Demut das heilige Sakrament stehend außerhalb des Bettes nehmen."

Melzi, der bis zuletzt um ihn war, fügt hinzu: „Er schied mit den heiligen Sakramenten der Kirche versehen und gut vorbereitet aus diesem Leben. Der allmächtige Gott gebe ihm ewige Ruhe."

Die Natur hatte ihr Festgewand angelegt. Der König und der Hof jauchzten ahnungslos in Saint Germain-en-Laye der Königin zu, die in jenen Tagen ihrem zweiten Sohne das Leben gegeben hatte.

Die Legende hat den Tod Leonardos verschönen wollen und hat erzählt, daß Franz I., der den Künstler oft und gern zu besuchen pflegte, in aller Eile zu ihm gekommen war. Sie legte auch Leonardo den Tadel seines eigenen Jahrhunderts in den Mund und suchte für denjenigen einen göttlichen Trost zu finden, den das irdische Wohlergehen nie von der Betrachtung über die ewige Wahrheit und die ewige Schönheit hat abwendig machen können.

„Er richtete sich ehrfurchtsvoll in seinem Bette auf, schilderte seine Krankheit bis ins kleinste und sagte, wie er gegen Gott und gegen Menschen gefehlt, und wie er in der Kunst nicht das geleistet habe, was er hätte leisten wollen. Diese Anstrengung verursachte einen erneuten Krankheitsanfall, den Vorboten des Todes. Der König erhob sich, stützte ihm das Haupt, um ihm zu helfen und um ihm sein Übel zu erleichtern; da erkannte sein göttlicher Geist, das ihm kein größerer Trost zu teil werden könne, und verschied in den Armen des Königs." (Vasari.)

Niemand hatte das Leben so geliebt wie Leonardo. „Wer das Leben nicht achtet," hatte er geschrieben, „verdient nicht zu leben," und immer hatte er das Leben als die Mutter der Arbeit und des Schaffens angesehen.



DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI

(Königliche Gemäldegalerie, Berlin)

Aber keiner konnte es auch mit geringerer Trauer aufgeben: „Wie man nach einem schön verbrachten Tage leicht einschläft, ebenso kann man nach einem gut angewendeten Leben leicht sterben."

Francesco de Melzi beeilte sich betrübten Herzens und mit der Gewißheit, „daß er, wenn dieser Leib begraben sein wird, immer voll großer Trauer sein werde," Franz I. und den Brüdern Leonardos die Todesnachricht zu übermitteln.

„Jedem ist der Verlust eines solchen Menschen, der nun nicht mehr unter den Lebenden weilt, ein großer Schmerz," schrieb er.

Nach einem provisorischen Begräbnis wurde Leonardos Leiche am 12. August 1519 in den Klosterhof des heiligen Florentinus überführt. Das Skelett, das Houssaye in der Kirche gefunden hat, kann nicht das des Meisters sein; er wurde im Hofe des Klosters bestattet.

„Leonardo," so schreibt Clement in beredten Worten, „verhielt sich der Außenwelt sowohl wie der Menschenseele gegenüber als stiller Beobachter und kannte nie jene Stürme des Herzens, deren Blitze göttliche Erleuchtungen, deren Donner heilige Worte sind. Und während ich dieses umfassende und eigentümliche Genie zu ergründen suchte, kamen mir jene herrlichen Worte Goethes nicht aus dem Sinn:

„„Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!""

„Und betrachtet man sein Inneres," hat vor kurzem Camille Boito geschrieben, „so findet man dort jenen Egoismus, der sich von der Erde befreit, um in dem Himmel der Wissenschaft und Kunst leben zu können."

Bei näherer Betrachtung ist das Leben Leonardos jedoch voll innerer, ruheloser Unzufriedenheit, hervorgerufen durch die unbefriedigte Sehnsucht, das Weltall in seiner ganzen Größe, in seiner äußeren Schönheit zu begreifen, und durch die Erkenntnis, daß Größe und Schönheit wohl nie vollendet erreicht und wiedergegeben werden können. Und so hat Leonardo es als ein Unrecht an Gott und den Menschen betrachtet, daß er in der Kunst nicht das geleistet hatte, was er hätte leisten sollen.

Der erste Aufenthalt in Florenz umfaßte 30 Jahre der Forschung und einsamer, heimlicher Kämpfe. In Mailand, wohin er sich vor dem Elend und den Schmähungen flüchtete, wollte Leonardo sowohl als Architekt, als auch als Bildhauer und Maler tätig sein; es gelang ihm aber nur, einen Teil seiner Manuskripte, die großen Annalen seines Lebens, zu verfassen.

„Es scheint, daß er immer mit Beben an das Malen heranging, und daß er sich nie einer Sache bis zum Schlusse widmete, da er die Größe der Kunst erkannte. So entdeckte er in seinen Bildern, die anderen wie Wunder erschienen, noch Fehler.“ (Lomazzo.) Er strebte stets danach, jene Höhe zu erreichen, wo sich Kunst und Wissenschaft vereinigen; jenen hohen Gipfel, wo die Schönheit nichts anderes ist als die Verkörperung der Wahrheit.

Der Sturz Lodovicos war Leonardo als der Verfall seiner eigenen, großen Unternehmungen erschienen; „und keines der von ihm bestellten Werke,“ schrieb er, „wurde für ihn vollendet.“

Von jener Zeit an fand er keine ruhige Stunde mehr; er irrte umher, von Mailand nach Venedig, von Venedig nach Florenz, von Florenz mit Valentino in die Romagna, dann wieder nach Florenz, von dort nach Mailand und durch die Lombardei nach Florenz, Rom, vielleicht auch

nach Neapel und zuletzt nach Frankreich; und so konnte er kaum zu sich selbst kommen. Er begann ein Bild und ließ es unvollendet, begann eine Forschung und legte sie wieder beiseite; ein Verlangen folgte dem andern, sein Geist verwirrte sich, und erst im Glauben und im Tode fand er Ruhe.

Schon vor Schopenhauer hatte Leonardo jene Unersättlichkeit und die nicht zu befriedigende Unruhe in sich erkannt und hatte daraus das Grundgesetz für alles Große gemacht.

„Dem Menschen, der mit fortwährendem Begehren und mit Freude den neuen Frühling und Sommer, die neuen Monate und Jahre erwartet, erscheint es, als kämen die lang ersehnten Dinge zuletzt doch zu spät. Denn kaum besitzt er sie, so ersehnt er auch schon ihre Vernichtung.

„Aber stets wird dieser Wunsch der Kern, die Lebenskraft sein, die in der Seele des Menschen wohnt, und stets wird dieser Wunsch danach verlangen, zu seinem Urheber zurückzukehren. Und so wisset denn, daß eben dieser Wunsch der Kernpunkt des Lebens ist, der Kernpunkt des Menschen, jener Welt im Kleinen."

Anmerkg. d. Übers. Ich kann es nicht über mich gewinnen, die deutsche Ausgabe der Öffentlichkeit zu übergeben, ohne Leonardos „Himmelfahrt Christi" (Kgl. Gemäldegalerie, Berlin) wenigstens zu nennen. Hat Edm. Solmi das Werk nicht genannt, weil er zu den Forschern gehört, die es dem Meister absprechen? Gerade neuerdings ist man dazu gelangt, es doch als Leonardos Bild anzusehen. Ohne jede Kritik möchte ich es hier nur nennen und auf die für Leonardo so charakteristische Komposition des Dreiecks sowie auf die Anmut der beiden knieenden Gestalten aufmerksam machen



Anhang

I. Biographien.

Deutsche:

Braun, G. C., Leonardo da Vincis Leben und Kunst. Halle 1819. — Gallemberg, H., Leonardo da Vinci. Leipzig 1830. — Müller-Walde, P., Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen. München 1889/90. — Rosenberg, F., Leonardo da Vinci. Leipzig 1898. — Herzfeld, M., Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. 2. Aufl. Jena 1905.

Italienische:

Anonimo Gaddiano (1520—1540). — Giovio, P. (1537—1550). — Vasari, G. (1550—1568). — Amoretti, C., Memorie storiche della vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci. Milano 1804. — Bossi, G., Vita di Leonardo da Vinci. Padova 1814. — Calvi, G. L., Notizie dei principali professori di belle arti, che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. P. III., Leonardo da Vinci. Milano 1869. — Uzielli, G., Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Firenze 1872, Roma 1884, Torino

1896. — Scognamiglio, R., La Vita di Leonardo da Vinci. P. I. La giovinezza. Napoli 1900.

Französische:

Délécluze, E. I., Essai sur Léonard de Vinci. Paris 1841. (1844 von C. Milanesi ins Italienische übersetzt.) — Rio, A. F., Léonard de Vinci et son école. Paris 1855. (1857 von F. Turotti ins Italienische übersetzt.) — Houssaye, A., Histoire de Léonard de Vinci. Paris 1869. — Kœnig, F., Léonard de Vinci. Tours 1870, 2. Auflage 1875. — Clémént, C., Michelange, Léonard de Vinci, Raphaël. Paris 1882. (1883 ins Deutsche übersetzt.) — Séailles, G., Léonard de Vinci, l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique. Paris 1893. — Müntz, E., Léonard de Vinci, sa vie, son génie, son œuvre. Paris 1899.

Englische:

Brown, W., The Life of Leonardo da Vinci, with a critical Account of his Works. London 1828. — Heaton, C. W., Leonardo da Vinci and his works. London 1874. — Richter, J. P., Leonardo. London 1880. 2. Auflage 1894.

Ich kann hier nur noch kurz die allgemeinen Arbeiten von Durrazzini (1770), von Fumagalli (1811), von Gatteschi (1841), von Ranalli (1843), von De Blasis (1872), von Riccardi (1872), von Blanc (1880) und von zahllosen anderen erwähnen, unter denen Taine, H., Revue des cours littéraires. Paris 1865; Pater, W., Fortnightly Review. London 1869; Boito, C., Saggio delle opere di Leonardo da Vinci, Milano 1872; Waagen, G. F., Kleine Schriften.

Stuttgart 1875; Panzacchi, E., La vita italiana nel Rinascimento. Firenze, 1887; Grimm, H., Deutsche Rundschau. Berlin 1889, die hervorragendsten Arbeiten geliefert haben. Ferner habe ich die Erscheinungen in der Zeitschrift für bildende Kunst von v. Lützow, in Kunst und Künstler von Dohme, im Repertorium für Kunstwissenschaft von Janitscheck, in den Jahrbüchern der preußischen Museen von Bode, im Archivo Storico dell' arte und in der Gazette des Beaux Arts studiert.

Auch habe ich noch unzählige Einzelbiographien nachgeschlagen, die ich hier unmöglich aufführen kann.

Für den biographischen Teil habe ich Uzielli (1896) benutzt, der eine bewundernswerte Belesenheit aufweist, aber nicht über das Jahr 1499 hinausgeht; für den künstlerischen Teil habe ich mich größtenteils an Müntz (1899) gehalten. Doch vor allem habe ich die Manuskripte durchgearbeitet, die einen unversiegbaren Quell für neue Forschungen bieten.

Über die philosophischen und wissenschaftlichen Ideen Leonardos bin ich flüchtig hinweggegangen, da ich diese schon eingehend in meinen „Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci," Modena 1898 behandelt habe.

Es ist nicht notwendig, hervorzuheben, daß die Beziehungen des Künstlers zu seinen Zeitgenossen zum ersten Male von mir ex professo behandelt worden sind; und die, durch den beschränkten Raum bedingten flüchtigen Andeutungen werden von mir in dem Werke: „Leonardo da Vinci nei rapporti coi contemporanei" weiter ausgearbeitet werden.

II. Anmerkungen und Verzeichnis
der im Text erwähnten Handschriften Leonardos.

(Die mit einem * versehenen Anmerkungen haben mir zur Ermittelung von neuen Tatsachen, die von Anderen noch nicht festgestellt wurden, gedient.)

Kapitel I.

Seite 2. — Die Tradition sagt, daß Leonardo in dem Städtchen Anchiano, von dem heute nur noch ein Haus stehen geblieben ist, geboren wurde. Er soll hier sogar neue Methoden für den Ackerbau eingeführt haben, z. B. die sogenannte a lunette Bebauung, durch die die Felder, wenn man das Land mit Mauern umgibt, die mit der Richtung der Hügel gleichlaufen, wie Halbkreise aussehen. Siehe Repetti, Dizionario geografico, fisico e storico della Toscana. Firenze 1865. Band V. Seite 789.

Seite 4. — Die Einzelheiten über die erste Kindheit Leonardos sind aus den „Catasti" von Uzielli herausgegeben (1872) und aus den „Confessionali" des Bruders Leonardos, Lorenzo, geschöpft, die noch unveröffentlicht in der Riccardiana zu Florenz aufbewahrt werden. (Cod. 1420.)

Seite 5. — C. A. 61r* (jugendliche Vision). — Lu. 65. — 7. Lu. 43. — 8. Lu. I. Seite 124. — 9. G. 8r; Ash. I. 28r. — 11. Lu. 60. — 12/13. C. A. 120 r * (Sandro Botticelli); C. A. 97 r * (Pietro Perugino). — 14/15. C. A. 12v* (Paolo Toscanelli, Benedetto Aritmetico und andere).

Seite 17. — Lu. 58; Ash. I. 1r; Ash. I. 27v. — 18. C. A. 181v; Lu. 52; Ash. I. 25v; Lu. 81; Ash. I. 26 r; C. A. 27 v. Alle Biographen stimmen aus einem

mir unbekannten Grunde darin überein, daß Leonardos Jugend ausschweifend gewesen sei.

Seite 19. — Uffizî 115, 446 (siehe Douglas, W. Freshfield, the Alpine Notes of Leonardo da Vinci in den Proceedings of the Royal Geographical Society. London 1884; Band VI, Seite 338); Ash. I. 28 v. Warum Leonardo von rechts nach links schreibt? Ravaisson und Favaro halten es für ein Mittel, die eigenen Schriften geheimzuhalten. Gallichon sagt, daß Leonardo, der die rechte und linke Hand gleichmäßig benutzen konnte, mit der linken Hand eiligst die Figuren skizzierte und darunter die ihm plötzlich einfallenden Gedanken hinwarf, während er mit der rechten Hand sorgsam zeichnete und die Resultate reifer Überlegung ausarbeitete. Beide Erklärungen sind unzulänglich. Luca Pacioli schreibt in seinem „De viribus quantitatis": „Er schrieb verkehrt und mit der linken Hand, so daß man die Schrift nur im Spiegel oder verkehrt gegen das Licht gehalten lesen kann, wie ich es verstehe und wie es der große Maler Leonardo da Vinci macht, der, wie schon oft gesagt wurde, linkshändig ist." Und Sabba da Castiglione, auch ein Zeitgenosse Leonardos, wiederholt, daß der Künstler linkshändig war, und daß er nicht nur mit der linken Hand schrieb, sondern auch damit zeichnete. Und hier scheint mir der Schlüssel des Rätsels zu liegen. Leonardo schrieb, zeichnete und malte mit der linken Hand, wie wenig später ein bedeutender Künstler aus Venedig auch. Aber er hatte sich, geschickt wie er war, leicht daran gewöhnt, so zu schreiben, als ob er mit der rechten Hand schriebe; er begann also von links nach rechts zu schreiben. Doch mußte es ihm, da er ja linkshändig war, schneller von der Hand gehen, wenn er umgekehrt von rechts

nach links schrieb. So behielt er letztere Art der Bequemlichkeit und Einfachheit wegen bei und bediente sich ihrer nur dann nicht, wenn er dazu gezwungen war. Er schrieb also verkehrt, weder um seine Forschungen zu verheimlichen, noch weil er rechts- und linkshändig war. Seite 23*). — Lu. 77* (Vorwurf des Unglaubens). — 24. W. An. A. 8v.

Kapitel II.

Seite 25. — Lu. 118. — 27. Ash. I. 6v. — 28. Ash. I. 17r; C. A. 141r. — 29. Lu. 140. Leonardo nennt Masaccios Werke: „vollkommen“ (C. A. 141 r); die Türen am Baptisterum zu Florenz: „wunderbar“ (C. A. 316 v); die Skulpturen von Donatello spricht er 1508 voll Begeisterung dem jungen Baccio Bandinelli zu. (Vasari.) Lu. 411. Ash. I. 27r. — 30. Lu. 420* (Kritik der Gemälde seiner Zeit). Lu. 439* (desgl.). Lu. 400, Lu. 440. — 31. Lu. 401, Lu. 114, Ash. I. 25v. C. A. 112v. — 32. Ash. I. 23r. Lu. 200. C. A. 181v. und der ganze Trattato della Pittura.

Seite 33/34. — Lu. 405. C. A. 76r. Ash. I. 1r. — 34. Ash. I. 2r. C. A. 181v. Ash. I. 28r. Lu. 750. G. 8r. C. A. 137r* (ein Tauber in Florenz). — 35. R. 996* (Beobachtungen über den Arno). Ash. I. 16 r. Lu. 152. — 36/37. Ash. I. 26r. Ash. I. 22v. Ash. I. 26r. Lu. 400.

Seite 38. — Lu. I. Seite 12. Daß Leonardo in Übereinstimmung mit diesem Prinzip arbeitete, zeigt uns ein Bruchstück eines Briefes, von dem ich aber weder weiß an wen, noch bei welcher Gelegenheit er geschrieben wurde. C. A. 35 r*. „Hochwürdiger messer

*) Heute wird das Medusenhaupt in den Uffizien Leonardo einstimmig abgesprochen. Anm. d. Übersetz.

don Giovanni, wie Bruder. Ich sprach mit Meister Zaccaria von dieser Angelegenheit und sagte, daß unter uns von der Bezahlung des Bildes nicht die Rede zu sein braucht.“ Die Manuskripte Leonardos sind sozusagen der Spiegel seines Lebens.

Seite 39. — C. A. 4r* (Ein Brief an die Verwandten). — 40. Lu. 87, Uffizî 115, 446: „....bre 1478 begann ich die beiden Marien.“

Seite 42. — Richter, The literary works of Leonardo da Vinci. London 1883. Teil I, Seite 345, Abschnitt 64, Note 1*. Die Mühe, die sich der Künstler bei der Aufzeichnung der Farben der Kleider des Verurteilten gibt, zeigt genau den Zweck seiner Zeichnung. Bandini wurde, nach dem Dario fiorentino di Luca Landucci (Florenz 1883), am Fenster des Hauptmanns aufgehängt.

Seite 47. — Lu. 122. Leonardo kennt die Werke Albertis und erwähnt ausdrücklich folgende: „Ludi matematici“ (F. 82r. G. 54r), „Liber navis“ (R. II. Seite 428), heute verloren, und vielleicht auch: „Trattato della pittura“ (R. I. Seite 273 und Alberti, Kleinere kunsttheoretische Schriften. Wien 1877, Seite 101).

Seite 47. — Piero de' Franceschi (1420—1492) wird von Leonardo unter dem Namen Piero del Borgo (R. 1454) erwähnt, doch läßt sich daraus nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob damit der Mann oder dessen Werke gemeint sind. Die „Perspectiva pingendi“ wurde 1899 von Wittenberg in Straßburg in 2 großen Bänden herausgegeben; dem Werke liegt der Kodex der Bibliothek zu Parma zugrunde.

Seite 49. — C. A. 316v*. Ich kann hier unmöglich all die Meinungen der Biographen wiedergeben, mit denen sie Leonardos Reise nach Mailand zu erklären

suchten; da die Dokumente darüber schweigen, habe ich mich an Anonimo Gaddiano gehalten, dessen Berichte mit den geschichtlichen Daten und mit Leonardos eigener Aussage übereinstimmen.

Seite 50 u. 51. — C. A. 145r und v; C. A. 211v; C. A. 189v. Siehe Richter, Leonardo im Orient, in der Zeitschrift für bildende Kunst. Wien 1881. Band 16.

Seite 52. — L. 1v. R. II. Seite 261. L. 66v. Lu. II. am Ende*. Diese Beobachtung übernahm ich von Uzielli. In den Briefen des Gesandten Giosafat Barbaro aus Venedig und in denen anderer vom Ende des XV. Jahrhunderts wird von Leonardo nie etwas erwähnt.

Kapitel III.

Seite 53. — A. Hagen, Leonardo da Vinci in Mailand. Leipzig 1840.

Seite 55. — C. A. 65v. Cfr. R. 1204. „Die höchste Gabe der Natur ist die Freiheit; sollte diese von ehrgeizigen Tyrannen bedroht werden, so habe ich Beleidigungs- und Verteidigungsmittel, um sie zu erhalten. Zunächst werde ich von der Lage der Mauer sprechen und dann davon, wie sich die Völker ihre guten und gerechten Herrscher erhalten können.

Seite 57. — C. A. 65v*. — 58. B. 16r*, 6r*, 20v*, 35r*, 37v*, 38r*, 39r*, 53v*. In allen Biographien keine Spur des großen, von Leonardo in allen seinen Einzelheiten ausgearbeiteten Planes einer zweckentsprechenden Wiedererbauung der lombardischen Städte!

Seite 61. — C. A. 104r*. Alle Biographen, von Amoretti bis zu Uzielli und Münster sagen, daß das „bagno“ für Beatrice, die nur 1495 Herzogin war, und nicht für Isabella gemacht wurde, was einer Be-

merkung Leonardos, die ich entdeckt habe, vollkommen widerspricht.

Seite 62. — B. 12r. R. 1369. C. cop. r.

Seite 63. — B. 55r*, 58r*, 66r*. (Aufenthalt in Pavia.) — 64. C. 15v. Jacomo Andrea ist Giacomo Andrea di Ferrara. B. 58*. R. 1407*. Hier wird der Aufenthalt Leonardos in Pavia, der von manchen geleugnet wurde, zum erstenmal näher beleuchtet.

Seite 65. — C. 15v. Ich erinnere den Leser hier an die Beziehungen Leonardos zu Agostino da Pavia, der wahrscheinlich derselbe wie Agostino de' Busti ist. C. A. 308v. Andere führen dieses Fragment auf das Jahr 1499 zurück.

Seite 67. — C. cop. r. Siehe Courajod, Léonard de Vinci et la statue équestre à François Sforza. Paris 1879.

Seite 68. — C. A. 147r. R. 989* (geologische Studien). Leonardo war nicht nur mit Giuliano, sondern auch mit Antonio da San Gallo befreundet, wie wir später noch sehen werden.

Seite 69. — R. 716* (das Reiterstandbild). Cfr. R. 717. Sizilianisches Pferd von Messer Galeazzo, (wahrscheinlich Galeazzo da Sanseverino, Lieblingshauptmann des Moro.) R. 718; Maß des Pferdes: das Hinterbein nach vorn gehoben.

Seite 73. — Lu. 17. — 74. Lu. 37. — 76. G. 49r. Lu. 98. — 78. C. A. 67v. — 79. C. A. 362r. C. A. 362r. J. 64v. — 80. C. A. 143r. C. A. 362v. — 81. C. A. 362r. Von den Mönchen, die für ihre vielen Worte Reichtümer einsammeln und dafür das Paradies verschenken! C. A. 362v. — 82. E. 5v. C. A. 145r. F. 68. — 84. H. 138r*. — 85. H. 88v. und 98r. Ich habe versucht, das Rätsel dieser Allegorien zu

lösen, ohne mir jedoch anmaßen zu wollen, daß es mir gelungen sei.

Kapitel IV.

Seite 87. — B. 40v*. Ravaisson hat „Breccia" anstatt „Brescia" gelesen, und daher hat natürlich bis jetzt niemand eine ähnliche Reise Leonardos vermutet.

Seite 88. — H. 65r*. R. 1027*. Cfr. R. 1028. „Und als Beispiel diente mir jene Treppe, von der das Wasser, das von den Wiesen der Sforzesca bei Vigevano kommt, herabfließt und auf die das reißende Wasser in einer Höhe von 50 Ellen herabfällt." H. 91r*. H. 52v*. H. 44r*. H. 94v. — 89. H. 64v. H. 78v. H. 79r. H. 62r. H. 105r*. Ravaisson hat „Soncino Sol cremonese" anstatt „Soncino sul cremonese" und hat es als Eigenname angesehen! Und nach ihm alle anderen auch.

Seite 90. — R. 1021. E. 1r*. — 91. J. 120v* (die Mailänder Armbrustschützen). C. A. 76r*. (Giovanni Bataggio). R. 1048* (ein deutscher Architekt.) — 93. R. 1448. R. 1414. M. 56r* (ein Gespräch mit Bramante in Mailand).

Seite 94. — C. 15v*. H. 94r*. K. 119v. (Giacomo Andrea di Ferrara.) — 96. J. 120v*. Siehe Urbani Monti, „Successi particolari e più notabili della città di Milano e della famiglia de'Monti" unveröffentlicht in der Ambrosiana; ferner alle Werke von Pietro. J. 120v*. — 99. C. A. 222r*. C. A. 222r*. — 100. C. A. 222r*. Siehe Cardano, G., „Opera omnia" (ed. C. Spon), Ljion 1663, besonders aber „De vita propria," „De fœlicitate in adversis capienda," „Exemplum centum geniturarum." — 102. C. A. 222r*. Ein Codex des Euklid im Estense von Modena hat am Rand Notizen von Girolamo und Pier Antonio Mar-

liani. Gehört zu dieser selben Familie auch Giuliano da Marliano, den Leonardo zweimal erwähnt? R. 1396. „Giuliano da Marliano hat einen Diener ohne Hände." R. 1386. „Meister Giuliano da Marliano hat ein schönes Herbarium; er wohnt dem Tischler Strami gegenüber."

Seite 104. — H. 142v. R. 1522. — 105. R. 718; H. 106r. —

Seite 110. — Vasari erwähnt auch kein Wort von dem Vorhandensein der Accademia Vinciana, und als er von den verschlungenen Figuren spricht, schreibt er: „Er verliere seine Zeit damit, verschlungene Figuren zu zeichnen, bei denen man Anfang und Ende klar erkennen konnte; die ganze Figur hat die Form eines Tellers, in dessen Mitte folgende Worte gedruckt sind: Leonardi Vinci Achademia." W. L. 141v*. Cfr. R. 1402*. „Öl — gelb — Ambrosio — boccia — Masken"; und noch deutlicher L. 1r: „Ambrosio Preti."* V. Burton, V., The Virgin of the Rocks in: the Nineteenth Century. London 1894; Nummer 34. —

Kapitel V.

Seite 118. — R. 665, 666. — 121. R. 1404*. R. 1387*. R. 767*. Ash. I. 27r. — 122. Lu. 52. — 126. Bossi, G., Il Cenacolo di Leonardo da Vinci, Mailand 1810. Guillon, F., Le Cénacle de Léonard de Vinci. Paris 1811. Alford, H., Our Lord and His twelve disciples after Leonardo da Vinci, London 1869. Stang, R., Stich des Abendmahls von Leonardo da Vinci. Berlin 1894.

Seite 127. — C. A. 316v. — 128. C. A. 328r*. Galeazzo ist vielleicht Galeazzo da Sanseverino, Stanghe vielleicht Marchesino Stanga, von Leonardo auch im B. 4r erwähnt. „Am 28. April bekam ich von Mar-

chesino 113 lire und 12 soldi.“ Siehe Müller-Walde, P., in den Jahrbüchern der preußischen Museen. Berlin 1897, Bd. II und III. „Man nimmt aus der camera grande die Balken des Turmes ab,“ will heißen, daß man die Gerüste abnimmt; aber nicht, wie Müller-Walde glaubt, aus dem Sala del Tesoro des N. W. Turmes. Seite 131. — F. 63v*. (Martesana.) C. A. 328v. C. A. 272v.

Seite 133. — C. A. 9*. Dieses Fragment ist von höchster Wichtigkeit, denn aus ihm ersehen wir auch den Preis der drei Bücher. — 133/134. C. A. 120v*. (Luca Pacioli.) C. A. 103r*. (Luca Pacioli.) — 136. Lu. 48. Uzielli spricht Leonardo jeden Einfluß auf Pacioli ab, Cantor und mit ihm viele andere übertreiben ihn wieder. „Vorlesungen über Geschichte der Mathematik.“ Leipzig 1892. Band II. Teil I. Seite 271 u. f. — 138. R. 1463. — 139. G. 73r. Triv. 36v.

Kapitel VI.

Seite 143. — R. 1408. G. B. De Toni, Frammenti vinciani. II. Ein Satz spielt auf Stefano Ghisi an. Venedig 1898. R. 1408. J. 87v. R. II. Seite 193*. R. 958—959*. Hier lesen wir: „in den Bergen sind viele Muscheln aus dem Meeresgrund, und alle Steine, die man in der Gegend findet, sind auch voller Muscheln.“

Seite 144. — R. 1414. Alle Biographen führen diesen bedeutenden Passus auf das Jahr 1499 zurück anstatt auf 1500. — 146. C. A. 119r. — 147. C. A. 119r. C. A. 117r. — 148. R. 1213; Lu. 190. R. 1213 und B. 4v. Lu. I. Seite 48. — 150. R. 1414. C. A. 22r*. „Frage Meister Antonio, wie man Bombarden und Bollwerke am Tage und des Nachts aufstellt.“

Es ist dies sicherlich Sangallo, von dem Verino singt: Clarior et fuso longe est Antonius aere. C. A. 120v*. „Kette des Michelagnolo." Es ist der Vater des Goldschmieds Baccio Bandinelli; er und der Sohn sind beide Bewunderer Leonardos. (Vasari.) C. A. 120v* nicht „de' Daldi," wie alle gelesen haben, sondern „Tedaldi," aus einer sehr berühmten florentischen Familie. 1503 Richter von Certaldo, Freund der Wissenschaft und der Gelehrten. C. A. 120v*. „Grammatik von Lorenzo de' Medici," aber nicht der Magnifico, wie Richter annahm. C. A. 83r* (Leonardo in den Bibliotheken von San Marco und San Spirito. Cfr. R. 1507. „Vitolone in Sco Marco.")

Seite 151. — Daß Leonardo seinem Vater stets die Zuneigung bewahrt habe, wird von Uzielli aus einem mir unbegreiflichen Grunde geleugnet. Hier ein unbekannter Brief Leonardos an Ser Piero, der das Gegenteil beweist. C. A. 62v*. „Mein lieber Vater! Am letzten Tage des vergangenen Monats bekam ich den Brief, den Ihr mir schriebt, und der mir sowohl Freude wie Kummer bereitete. Freude, da ich hörte, daß Ihr gesund seid, wofür ich Gott danke; Kummer, da ich von Eurem Ungemach vernahm." C. A. 83r*. (Alessandro Amadori.) L. 30r*.

Seite 152. — C. A. 256r. C. A. 222r*. (Benedetto Portinari.) C. A. 222r*. (Luca Pacioli.) L. 1v.

Seite 159. — C. A. 120r*. L. 1v*. C. A. 120r*. (Giovanni di Amerigo Benci.) H. 67r.

Seite 161. — R. 1420*.

Seite 163. — Hier und in den folgenden Seiten ist zum erstenmal Ordnung und Sinn in den zahllosen Bemerkungen Leonardos zu finden, die sich auf die Reise in der Romagna beziehen und die mit den

Ereignissen im Leben des Valentino in Verbindung stehen. L. 6v*. G. 6v*. R. 327*. C. A. 139r*. (Piombino.) L. 33v und 19v*. (Siena.) L. 20v. L. 78v. L. 7r. L. 78v. L. 79r. — 164. L. 6rv. L. 7v. (Urbino.) L. 2r*. (Vitellozzi und der Bischof Pietro Barozzi.) L. 94v*. (Pietro Barozzi.) L. r. (Pesaro.) L. 78r. „Stelle eine Harmonie mit den verschiedenen Wasserfällen her, wie man es bei dem Springbrunnen von Rimini sieht, am 8. August 1502." L. 46r. K. 2r*. (Sitten in der Romagna.) — 166. L. 36v. L. 66v. — 167. L. 67r*. L. 47r*. Cfr. 82r (Karren aus Cesena); 77*. „Weintrauben aus Cesena gebracht." L. 72r. (Sitten in der Romagna.) L. 76v und 77r. (San Leo.) L. 88v. (Imola.) — 169. L. 94r*. Die Folgerung dieses Abschnittes ist von grundlegender Wichtigkeit. L. 10*. Wir werden noch weitere Beweise für den Aufenthalt in Rom finden, die kein Mensch geahnt hat. Siehe C. Yriarte, César Borgia, sa vie, sa captivité, sa mort, d'après de nouveaux documents des dépôts des Romagnes, de Simancas et des Navarres. Paris 1889.

Seite 170. — C. A. 77r*. Das Datum 1503 entnehmen wir aus dem „Conto Corrente", 1872 von Uzielli herausgegeben.

Seite 170/171. — R. 1420 (der Miniaturenmaler Attavante). R. 1424 (Gherardo, Miniaturenmaler).

S. 173. — Lu. 541*. — 175. C. A. 77v*. V. d. U. 18v. — 177. C. A. 73r und 214r. — 179. Ash. I; 30v. — 181. Lu. 98.

Seite 183. — Die von Leonardo gemalten Pferde werden von Albertini in einem „Memoriale aus dem Jahre 1510 erwähnt und dann 1513 zum letzten Male in einem Schriftstück, das von Gaye veröffentlicht wurde."

Seite 184. — R. 1452*. Bartolommeo Vespucci

schrieb eine „Oratio in laudem quadrivii.“ Venedig 1508. R. 1454*. „Zeige Sirigatti das Buch und laß dir die Regel für die Uhr geben.“ Das Werk: „De ortu et occasu signorum“ wurde 1536 in London verlegt und enthält astronomische Beobachtungen, „quas omnes verificavi ego Franziscus Sirigattus anno salutiferæ incarnationis 1500.“

Seite 185. — C. A. 46r. C. A. 284r. R. 1004. R. 1010. R. 1006. R. 1007.

Seite 186. — R. 1008 (der Kaufmann Niccolò da Forzore). R. 1372*. (Eine Karte für Ser Piero.) — 156. C. A. 71v*. R. II. Seite 458. Lu. Seite 58. 1506 blieb Jacopo da Pontormo, freilich nur für wenig Monate, bei Leonardo.

Seite 189/190. — R. 1374*. R. 89v*. B. 74v* (Mathematik und Vogelflug). V. d. U. 5r. V. d. U. 18v. V. d. U. 17v. G. 43r und 53r*. Cfr. G. 81v, „Gebrauch des Gewichtes.“ Hier wird zum erstenmal von einem Aufenthalte Leonardos in Fiesole gesprochen. Daß Leonardo nicht in Florenz war, beweist uns folgende Tatsache: Isabella Gonzaga kam im März 1506 zum Feste der SS. Annunziata nach Florenz; aber unter all den Leuten, die sie dort sprach, befand sich Leonardo nicht, was ihr doch so sehr wichtig gewesen wäre.

Seite 192. — Lu. 29. — 193. D. 13r*. Ash. I. 15v. — 194/195. Die letzten und herrlichen Verse von Enrico Panzacchi. Lu. 31. C. A. 7r* (eine ganz geheimnisvolle Stelle im Codice Atlantico). Daß Leonardo außer der italienischen Sprache noch die griechische beherrschte, geht aus den Manuskripten und aus einer Bezeugung Cellinis hervor, die auf Seite 254 dieses Buches angeführt wird.

Kapitel VII.

Seite 198. — Die Anekdote schließt sich herrlich an die Reihe von Ereignissen an, die sich ganz natürlich abwickeln. Wenn der Bruch mit Soderini auch sehr gewaltig war, so war er doch nicht von langer Dauer gewesen, denn als Luca Pacioli 1509 das „Liber elementorum" von Euklid zum Druck gab, sagte er, daß er zu der Veröffentlichung desselben von Soderini und Leonardo ermutigt worden sei: „amicorum praecibus et tuorum (del Soderini) praecipue familiarium, quorum mihi carissimus Leonardus Vincius accessit." Der Mathematiker bewahrte Leonardo seinerseits bis an sein Lebensende seine aufrichtige Bewunderung, wie man aus dem „De viribus quantitatis" ersehen kann, das in der Universitaria zu Bologna verlegt wurde.

Seite 199. — C. Brun: Leonardo da Vinci und Bernardino Luini. Leipzig 1845.

Seite 202. — Alle Biographen verlegen den ersten Aufenthalt Leonardos in Vaprio ausnahmslos auf den Juni 1507. Diese Annahme stützt sich auf das Bruchstück eines Briefes, das aber weder von Leonardo geschrieben noch verfaßt wurde. R. 1559. „Canonico di Vauro (?) am 5. Juli 1507. Meine vielgeliebte Mutter, meine Schwestern und mein Schwager. Ich teile Euch mit, wie ich, Gott sei gedankt — — — —." Es liegt aber ein heftiger Widerspruch darin. Ludwig XII., dem doch so sehr viel daran lag, Leonardo persönlich zu sprechen, ist vom 24. Mai bis 30. Juni (1507) in Mailand. Wird da Leonardo zur selben Zeit ruhig in Vaprio geblieben sein? Im Juli ist dann Leonardo, wie wir sehen werden, wegen der Angelegenheit mit seinen Brüdern, wieder in Florenz.

Seite 203. — R. 1436*. R. 1436*. Das Datum des Fragmentes geht deutlich aus dem Satz hervor: „um Einkäufe für meinen Garten zu machen.“ „De ponderibus“ ist das Werk von Giordano Nemorario, und „Conciliator“ ist vielleicht: „Conciliator differentiarum“ von Pietro d'Abano.

Seite 206. — R. 4. C. A. 721r. Leonardo blieb von Ende Juli 1507 bis Ostern 1508 in Florenz in Via de' Martelli: Hierin stimmen alle Dokumente, alle Fragmente des Künstlers, Anonimo („6 Monate blieb er im Hause des Francesco Rustici, des Bildhauers in der Via de' Martelli“) und selbst Vasari überein. Die jüngeren Biographen dagegen bewegen sich in einem Chaos von Widersprüchen; genug, daß Uzielli, der bedeutendste unter ihnen, den Aufenthalt in Florenz in den Anfang des Jahres 1500 verlegt. Wiederum können die drei Briefe nicht auf das Jahr 1511 zurückgeführt werden.

Seite 212. — C. A. 81*. C. A. 93r*. Cfr. C. A. 65r „Navlio grande“. C. A. 107r „Fischwehr von Ognissanti“. K. 79v „Brüche von Cassano“. R. 1385. „Vom Werkzeug. Jeder, der einen Dukaten dafür ausgeben will, mag das Werkzeug nehmen; er hat dem Erfinder nur einen halben Dukaten als Bezahlung dafür zu geben und dem Arbeiter jährlich einen grosso. Ich will keine Unterhändler haben.“

Seite 214. — S. K. M. II. 63r. F. cop. v*. — 216. F. cop. r. (Salai.) F. 76v. — F. 2v. R. 1393*. (Francesco Torello.) — 218. R. 1409*, 1447*, 1379*. (Giovanni Pérreal.) K. 28r. — 219. J. 18r. — 220. All diese Fragmente sind von G. Uzielli in: „Leonardo da Vinci e le Alpi“ gesammelt. Turin 1889.

Seite 222. — Siehe Lochis C., G. Prestinari,

Bergamo 1887, und „Giornale storico della letteratura italiana. Torino 1887. Band IX. R. 1056, 1057, 1058, 988, 1092, 1061 und 1055* (Gualtieri di Candia). — 223. R. 900*. (Andrea Morsiano da Imola?) G. cop. v. — 224. W. An. A. 17r. R. 1434*. „De' giovamenti" und „De remediis" von Avicenna. War Agnol Benedetti der Onkel des weit bedeutenderen Alessandro Benedetti, von dem Leonardo „l'Anatomice sive historia corporis humani" erwähnt, oder nicht? Siehe Bœrner, F., „Comm. de Alexandro Benedicto medico." Braunschweig 1751. R. 796.

Seite 225. — W. An. A. 18r*. (Anatomie.) R. 1433. (Marc Antonio dalla Torre.)

Seite 226. — W. An. A. 9v. Marx „Über M. A. dalla Torre und Leonardo da Vinci, die Begründer der bildlichen Anatomie." Göttingen 1850, und G. B. de Toni, Frammenti Vinciani," I. intorno all'epoca dell' incontro di Leonardo da Vinci con Marcantonio dalla Torre." Venezia 1896. Beide Gelehrten glauben, daß sich die großen Männer schon in Pavia kannten.

Seite 228. — R. 1022*. C. A. 176v. Leider kann ich hier das ganze Dokument nicht anführen, das sich auf die Begräbniskosten bezieht, und das fast einzig in seiner Art dasteht. F. cop. v*. R. 1432*. G. 1v*. (Antonio Maffei, die Gemahlin von Biagio Crivelli, Benedetto.) — 229. E. 1r. —

Kapitel VIII.

Seite 230. — Der Aufenthalt Leonardos in Rom, der von Vasari bestätigt, von späteren Biographen nicht erwähnt, von Gregorovius bezweifelt und von Roscœ

überhaupt geleugnet wurde, wird hier zum erstenmal in seinem ganzen Umfang behandelt, mit allen Daten der Manuskripte und Dokumente.

Seite 231. — Leo X. schwankte zwischen dem Wunsche, Giuliano einen Staat in Neapel oder in der Emilia zu gründen. Fand nun Leonardo, als er kaum in Rom angekommen war, sofort in Giuliano seinen Beschützer? Vielleicht bestanden schon früher Beziehungen zwischen ihnen. Es sei mir erlaubt, hier eine Mutmaßung aufzustellen. Es ist ein Brief Leonardos aus Mailand vorhanden, in dem die Absicht ausgesprochen wird, über Florenz nach Rom und Neapel zu gehen. Könnte dieser Brief nicht an Giuliano de' Medici gerichtet sein? R. 1379. „Suche „iugol" (Giulio?) auf und sage ihm, daß du ihn in Rom erwartest, und daß du mit ihm nach Neapel gehen wirst." Er hatte die Absicht gehabt, nach Vinci zu seinen Brüdern zu gehen, wenn er durch Florenz kam. „Laß zwei bedeckte Kisten machen oder besser noch Bettdecken, davon aber drei Stück, denn eines bleibt in Vinci zurück. Verkaufe die Decke, die sich nicht tragen läßt." R. 1398. „Lies den Brief an Sca Maria — heimlich." Ist Leonardo in Neapel gewesen? Schwerlich. Und in Sizilien? Noch unwahrscheinlicher. R. 959. „Daß in der Enge von Sizilien die Strömung äußerst stark ist kommt daher, weil alle Flüsse, die ins Adriatische Meer münden, dort vorbeifließen." R. 959/960. „In Sizilien ist ein kleiner Fluß, der zu gewissen Zeiten Blätter von Kastanienbäumen mit sich bringt, obgleich in ganz Sizilien kein Kastanienbaum wächst. Der Fluß muß daher in einem See Italiens beginnen, unter dem Meere weiterfließen und in Sizilien münden." An anderer Stelle spricht er vom Etna. R. 1339.

Seite 233. — Lu. 25*. (Leda.) C. A. 71r. — 234. R. 798. C. A. 92r*. (Monte Mario.) C. A. 65r. (Engelsburg.) C. A. 121r*. (Das Ovalrad.) — 236. C. A. 90v*. C. A. 96r* „stalla del Magnifico“. G. 43r*. (Münze von Rom.) C. A. 63v*. (Civitavecchia.) — 238. Lu. 13. Lu. 88. Lu. 130. R. 1210. — 241. C. A. 380r. H. 137v. — 242. C. A. 243v. C. A. 243v. C. A. 92*, „daß er sich seine Arbeiten bezahlen läßt, die er für mich macht, und daß er vor allem die Arbeiten für den Magnifico vorwärtsbringe, da er von ihm Werkstatt und Wohnung bekommen hat.“* (Giorgio tedesco.) — 243. C. A. 243v. C. A. 179r. — 244. R. 1358*.

Seite 245. — G. cop. v. C. A. 114r*. („Messer Francesco, Arzt aus Lucca.“) R. 1042*. („Marcantonio Colonna.“

Seite 247. — Es ist den Kritikern am wenigsten gelungen, Leonardos Aufenthalt in Rom mit seiner Übersiedlung nach Frankreich in Einklang zu bringen. Anonimo sagt, er habe Rom verlassen, da er eines Bildes wegen mit Leo X. uneinig geworden war; Vasari spielt auf eine bevorstehende Ankunft Michelangelos an. Unter den jüngeren Biographen heißt es: Giuliano de' Medici ging Anfang Januar 1515 von Rom fort, was sollte da Leonardo noch länger dort bleiben. Er ging nach Mailand zurück, von dort nach Bologna und dann nach Frankreich. Ich meinerseits, der ich einen Ausspruch Leonardos (C. A. 179r.) etwas übertreibe, ich sehe die Lösung des Rätsels in den Widersprüchen, die sein aufgeklärter Geist in Rom hervorgerufen hatte. Leonardo ist bis Ende Juli 1515 in Rom, und ein Schriftstück der „carte strozziane“ aus Florenz zeigt

uns den Künstler in der Umgebung des Hofes von Giuliano und Filiberta. Erst im Juli 1515 verläßt er mit dem päpstlichen Heere Rom, begleitet zunächst den Bruder des Papstes, später den Neffen: Lorenzo, Sohn des Pier Francesco de' Medici. Dies ist die einzige Mutmaßung. Und die Manuskripte stimmen wunderbar damit überein. Leonardo wird mit dem Heer in Piacenza belagert. C. A. 288r*. Von Piacenza geht er nach Bologna. C. A. Seite 259*. Auf diese Weise wird der Fortgang der Ereignisse geregelt und einleuchtend.

Kapitel IX.

Seite 251. — C. A. 87v*. Einst „Arna“ gelesen worden und daher keine Spur von der Wichtigkeit und Bedeutung des Schriftstückes. — 253. R. II. Seite 435*. (Ein Rezept des Herolds Franz I.)

Seite 257. — T. 20r. R. 1150. C. A. 119r. A. 24r. Lu. 33. —

Seite 258. — Eine parallele Ausgabe der Lebensbilder Vasaris von 1550 und 1568 wäre von höchstem Interesse. Ein ganz besonders charakteristischer Zug würde dem Leser sofort ins Auge fallen: in der ersten Auflage sind die Aussprüche kühn und verwegen, in der zweiten herrscht mehr Vorsicht und Zurückhaltung, wie um alles mit der christlichen Religion zu durchtränken. Hier einige Beispiele: „Wer wie Raffael herrliche Gaben besitzt, ist kein Mensch, sondern ein sterblicher Gott.“ So schrieb Vasari 1550; 1568 schrieb er dagegen: „ist kein einfacher Mensch sondern, wenn man so sagen darf, ein sterblicher Gott.“ In der Lebensbeschreibung des Baldassarre Peruzzi heißt es:

„Seine Bemühungen halfen anderen viel, ihm selbst aber wenig; denn obgleich er immer mit Päpsten, Kardinälen und großen Kaufleuten befreundet war, schien ihm keiner je eine große Wohltat erwiesen zu haben. Dies lag teils an seiner Bescheidenheit und an seiner schüchternen Seele, teils auch an der Undankbarkeit und dem Geize derjenigen, die sich seiner Person immer bedienten, ohne ihn je dafür zu belohnen.“ Diese scharfen, unehrerbietigen Worte gegen Päpste und Kardinäle mußte er ändern und mußte vor allem die Zusammenstellung von Päpsten, Kardinälen und Kaufleuten streichen. In der Ausgabe von 1568 wurde nun diese Änderung vorgenommen und ist so ungeschickt und auffallend, daß selbst der fromme Milanesi darüber empört ist und die Bemerkung hinschreibt: „Ich bedaure, daß Vasari aus Gutmütigkeit noch die Ehrbarkeit und Vornehmheit eines so tugendhaften Mannes erwähnt.“ Die Lebensbeschreibung, die hinsichtlich der Religion am meisten geändert wurde, ist die Leonardos, eine seiner besten Biographien. Die Änderungen beginnen schon bei der Vorrede und schließlich werden ganze Sätze ausgelassen, sobald es sich um den „Ketzer“ Leonardo handelt. Der äußerst rege Geist habe den Künstler vom Glauben fortgezogen, und erst im Alter und in der Krankheit sei er wieder, „bekehrt und voller Reue“, in den Schoß der heiligen Kirche zurückgekehrt. So wird es uns in der ersten Auflage erzählt. In der zweiten spricht er wohl von der Annäherung an die Religion, aber ohne die vorherige Trennung von ihr zu erwähnen; alles wird verheimlicht und verhüllt. — Was hatte sich in den Jahren zwischen 1550 bis 1568 ereignet, das

Vasari zu dieser Änderung schreiten ließ? Vor 1550 war Vasari der Schützling des Herzogs Cosimo gewesen, nach 1550 gesellte sich zu dem Protektorate der Medici noch das des Papstes. Es war also notwendig, daß die Lebensbilder „zur Zufriedenheit Seiner Heiligkeit und dessen Freunde“ ausgeführt wurden. (Brief vom 8. März 1567.) „Ich war arm, wie Ihr alle,“ schrieb Vasari, der wohl verstand, sich bei den Großen einzuschmeicheln, „und jetzt besitze ich 3000 scudi und mehr. Ihr behandeltet mich wie einen Dummkopf, von den Mönchen und Priestern werde ich wie ein verdienstvoller Mann gehalten. Früher diente ich Euch, jetzt dienen sie mir alle. Ich reite auf Pferden, deren Sattelzeug aus Stoffen gemacht ist, wie sie bei Euch die armen Maler als Gewand tragen. Ich selbst bin in Sammet gekleidet. Früher ging ich zu Fuß, jetzt reite ich nur noch. Also, mein lieber Jacon, wer mit Gott geht, der wird ein gutes Leben haben.“ „Vite“, Mailänder Ausgabe, VI, Seite 453—454. Die Beobachtungen in der ersten Auflage waren keineswegs falsch gewesen. Er strich in der zweiten Ausgabe nur das, was den Geistlichen mißfallen könnte. So schrieb er, heuchlerisch wie er war: „Ich habe vieles ausgelassen und verändert, was ohne mein Wissen und in meiner Abwesenheit, ich weiß nicht wie, hineingebracht worden ist.“ Nimmt es daher Wunder, daß in der Ausgabe von 1568 und besonders in der Lebensbeschreibung Leonardos die sorgende Hand des Verfassers alles das verschwinden ließ, was in einer Zeit stürmischer Reaktion hätte Tadel hervorrufen können? Die Hauptbemühung Vasaris ersehen wir aus den Worten: „Mir geht es gut in diesem Leben und ich werde mich bemühen, mir dieses Wohlergehen zu bewahren.“ Und

so wurde das Gewissen des Italieners zur Knechtschaft erzogen!

Seite 260. — R. 744, 747 und 748. C. A. 103r* (geometrische Studien).

Seite 262. — R. 468. Cfr. C. A. 329v*. „Nachtwache von Santo Antonio, kehre von Romorantino nach Amboise zurück; der König ging schon 2 Tage früher von Romorantino fort." — 264. Tr. 27r. H. 28v. — 267. R. 1162. —

Spamersche Buchdruckerei, Leipzig.

„Geisteshelden"

Eine Sammlung von Biographien

Anzengruber. 2. Auflage. Von Dr. Ant. Bettelheim . . 4
Böcklin. Von Henri Mendelsohn 40
Byron. Von Prof. E. Koeppel *44
Carlyle. 2. Auflage. Von Prof. G. v. Schulze-Gaevernitz 6
Columbus. 2. Auflage. Von Prof. S. Ruge 5
Cotta. Von Minister A. Schäffle 18
Cromwell. Von Prof. W. Michael *50/51
Dante. Von Pfarrer Joh. A. Scartazzini 21
Darwin. Von Prof. Wilh. Preyer 19
Friedrich der Große. Von Archivdirektor G. Winter . *52/54
Görres. Von Prof. J. N. Sepp 23
Goethe. 3. Aufl. Von Prof. R. M. Meyer. Preisgekrönt *13/14/15
Grillparzer. Von Dr. H. Sittenberger 46
Hebbel. Von Prof. R. M. Werner 47/48
Herder. Von Superintendent Rich. Bürkner *45
Hölderlin. Reuter. 2. Auflage. Von Dr. Ad. Wilbrandt 2/3
A. v. Humboldt. L. v. Buch. Von Prof. S. Günther . . 39
Jahn. Von Dr. F. G. Schultheiß. Preisgekrönt 7
Kepler. Galilei. Von Prof. S. Günther 22
Leonardo da Vinci. Von Prof. Ed. Solmi *57
Lessing. Von Prof. K. Borinski 34/35
List, Friedrich. Von Karl Jentsch *41
Luther. I. II., 1. Von Prof. Arn. E. Berger 16/17. 27
Molière. Von Prof. H. Schneegans 42
Moltke. 2. Auflage. Von Oberstleutnant Dr. M. Jähns *10. *37
Montesquieu. Von Prof. Alb. Sorel 20
Mozart. Von Prof. O. Fleischer 33
Peter der Große. 2 Bände. Von Dr. K. Waliszewski *30/31
Schiller. 2. Auflage. 2 Bände. Von Prof. O. Harnack . . 28/29
Schopenhauer. Von Konsul Dr. Ed. Grisebach *25
Shakespeare. Von Prof. Al. Brandl. (2. Aufl. in Vorbereitung) *8
Smith, Adam. Von Karl Jentsch *49
Spinoza. Von Prof. Wilh. Bolin 9
Stanley. Von Paul Reichard 24
Stein. Von Dr. Fr. Neubauer. Preisgekrönt 12
Tennyson. Von Prof. E. Koeppel 32
Tizian. Von Dr. Georg Gronau *36
Turgenjew. Von Dr. Ernst Borkowsky *43
Wagner, Richard. I. Von Prof. Max Koch 55/56
Walter von der Vogelweide. 2. Aufl. Von Professor A. E. Schönbach 1

Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin W. 35

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

